

СОДРЖИНА
CONTENTS

МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА / MACEDONIAN FILM STAGE

4

м-р Дамјана Патчева: ЖЕНСКИ ПОГЛЕД КОН РАНАТА АДОЛЕСЦЕНТОСТ ВО СУРОВОСТА НА ВИРТУЕЛНАТА РЕАЛНОСТ (осврт кон филмот СЕСТРИ на Дина Дума, Лист продукција, Македонија, 2021) / **Damjana Patcheva, MA:** FEMININE VIEW ON THE EARLY ADOLESCENCE WITHIN THE CRUEL VIRTUAL REALITY (on the feature film SISTERS, Dina Duma, List Production, Macedonia, 2021)

9

д-р Атанас Чупоски: ДО КРАЈ ВЕРНИ НА МЛАДЕШКАТА ЛЌУБОВ – ФИЛМОТ (беседа по повод доделувањето на признание „Златен објектив“ за особен придонес во македонската кинематографија за 2022 година – на Олгица Луковска-Дончиќ и Благоја Куновски-Доре) / **Atanas Chuposki, Ph.D:** FAITHFUL TO THE END TO THEIR YOUTHFUL LOVE – THE FILM (solemn speech on the occasion of awarding the prize “Golden Lens” for extraordinary contribution within the Macedonian cinematography, 2022 – to Olgica Lukovska-Doncic and Blagoja Kunovski-Dore)

16

Татјана Алексиќ: ПАТУВАЊАТА НЕМААТ КРАЈ, ОСОБЕНО ВИЗУЕЛНИТЕ (беседа по повод премиерата на краткиот игран филм ЕКО-СКОП на Коле Манев – во Кинотеката на Македонија, април, 2022) / **Tatjana Aleksic:** THE JOURNEYS ARE ENDLESS, ESPECIALLY THE VISUAL ONES (solemn speech on the occasion of the premiere of the short feature film ECO-SCOPE by Kole Manev – at the Cinematheque of Macedonia, April, 2022)

20

Лидија Кировска: ПОД МОТОТО „РЕАЛНОСТА НЕ Е ДОВОЛНА“ – ВО БИТОЛА СЕ ОДРЖА 43. ИЗДАНИЕ НА ИФФК „БРАЌА МАНАКИ“ (кон 43. издание на ИФФК „Браќа Манаки“, Битола, 2022) / **Lidija Kirovska:** UNDER THE MOTO “REALITY ISN’T ENOUGH” – THE 43. EDITION OF ICFF “MANAKI BROTHERS” HAPPENED IN BITOLA (on the 43. Edition of ICFF “Manaki Brothers”, Bitola, 2022)

31

Тони Димков: ЛУПЕЊЕТО ИДЕИ ОТВОРИ НОВИ ПЕРСПЕКТИВИ (кон 13. издание на Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“, август, 2022) / **Toni Dimkov:** PEELING THE IDEAS OPENED NEW PERSPECTIVES (on the 13. Edition of the Creative Documentary Film Festival “MakeDox”, August, 2020)

41

м-р Александар Трајковски: РЕВИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ВО СЛОВЕНИЈА (кон „Ревиијата на македонскиот филм во Словенија“ – Љубљана, септември 2022) / **Aleksandar Trajkovski, MA:** REVIEW OF THE MACEDONIAN FILM IN SLOVENIA (on the “Review of the Macedonian Film in Slovenia” – Ljubljana, September, 2022)

АНАЛИЗИ / ANALYSES

48

д-р Атанас Чупоски: АНТЕ ПОПОВСКИ И „ЗЛАТНАТА ДОБА“ НА „ВАРДАР ФИЛМ“ / **Atanas Chuposki, Ph.D:** ANTE POPOVSKI AND “THE GOLDEN ERA” OF “VARDAR FILM”

65

Златко Ѓелевски: „КАМИНГ-ОФ-ЕЈЏ“ ЕЛЕМЕНТИ ВО МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ (1952-2022) / **Zlatko Gjeleski:** “COMING OF AGE” ELEMENTS IN THE MACEDONIAN FILM (1952-2022)

РЕЦЕНЗИИ / REVIEWS

87

м-р Елизабета Конеска: ТИВКОТО И НЕОДМИНЛИВО СПУШТАЊЕ НА НОЌТА (кон документарниот филм А СЕГА СЕ СПУШТА НОЌТА на Маја Новаковиќ, Босна и Херцеговина, 2019) / **Elizabeta Koneska, MA:** THE SILENT AND IMMINENT DESCENT OF THE NIGHT (on the documentary THEN COMES THE EVENING, Maja Novaković, Bosnia and Herzegovina, 2019)

91

Елена Копртла: ЗАРОБЕНА ВО ТРАДИЦИЈАТА И НА МАРГИНИТЕ НА УРБАНИОТ ПЕЈЗАЖ (кон филмот ТЕРЕЗА 37 на Данило Шербеџија, Хрватска, 2020) / **Elena Koprtla:** TRAPPED IN TRADITION AND ON THE MARGINS OF THE URBAN LANDSCAPE (on the feature film TEREZA 37, Croatia, 2020)

ФЕСТИВАЛИ НА СТАРИ ФИЛМОВИ / OLD FILMS FESTIVALS

97

д-р Атанас Чупоски: 36. ИЗДАНИЕ НА ФЕСТИВАЛОТ НА НОВОРЕСТАВРИРАНИ ФИЛМОВИ ВО БОЛОЊА (кон 36. Фестивал на новореставрирани филмови во Болоња /Il Cinema ritrovato/ – јуни-јули, 2022) / **Atanas Chuposki, Ph.D:** 36. EDITION OF THE FESTIVAL OF NEWLY RESTORED FILMS IN BOLOGNA (toward the 36. Festival of Newly Restored Films in Bologna /Il Cinema ritrovato/ – June-July, 2022)

104

Стојан Синадинов: КАЖУВАЈ БЕЗ ЗБОРОВИ, БИДИ СОВРЕМЕН ВО СИТЕ ВРЕМИЊА (кон второто издание на Фестивалот на нем и класичен филм – во организација на Кинотеката на Македонија, август-септември, 2022) / **Stojan Sinadinov:** SAY WITHOUT WORDS, BE MODERN AT ALL TIMES (on the Second Edition of the SILENT AND CLASSIC FILMS' FESTIVAL, August-September, 2022)

ОГЛЕДИ / INTROSPECTIONS

114

проф. д-р Владимир Величовски: ТВОРЕШТВО И СООБРАЗУВАЊА: СВЕТ НА МАТЕРИЈАЛИЗИРАНА ИЛУЗИЈА (за хиперреализмот на Жарко Башески) / **Prof. Vladimir Velichkovski, Ph.D:** CREATION AND CONSIDERATIONS: A WORLD OF MATERIALIZED ILLUSION (on the hyperrealism of Zharko Basheshki)

Печатењето на овој број го овозможува

Република Северна Македонија
Министерство за култура



Republika e Maqedonisë së Veriut
Ministria e Kulturës

ЖЕНСКИ ПОГЛЕД КОН РАНАТА АДОЛЕСЦЕНЦИЈА ВО СУРОВОСТА НА ВИРТУЕЛНАТА РЕАЛНОСТ

- осврт кон филмот СЕСТРИ на Дина Дума,
Лист продукција, Македонија, 2021 -



Наспроти целата помпезност на отворањата и затворањата на големите фестивали, кои се проследени со филмови од значајни режисерски имиња, 42. издание на ИФФК „Браќа Манакџи“ беше обележано со проекција на првиот долгометражен филм на Дина Дума, режисерка од поновата генерација режисери во нашава земја. По големиот успех на Карлови Вари, СЕСТРИ својот пат го продолжи на повеќе домашни и меѓународни фестивали, а за пошироката публика веќе е достапен и на видеооплатформата „Нетфликс“.

Свежината на темата на филмот СЕСТРИ, неопределеноста на двете главни протагонистки и одличната камера во филмот ја прават оваа „coming of age“ драма успешна на повеќе нивоа. СЕСТРИ е приказна за суровоста на денешницата, поточно за суровоста на судбината на младиот човек кој е фрлен во бурата што ја создаваат социјалните медиуми. За една млада личност, која сè уште ја гради сликата за себе во светот, од неопходна важност е да се биде присутен во виртуелниот свет каде што мора постојано да ја одржува сопствената слика преку видеоформати, филтри и „предизвици“. Но што ако таа слика се прекрши и во тој свет влезе нешто што никогаш веќе нема да може да се избрише и тоа баш во оној период од животот кога сексуалната активност се движи некаде помеѓу желбата и срамот?

Главниот и водечки лик во филмот СЕСТРИ е младата девојка Маја, која честопати е насочувана од нејзината поддоминантна другарка Јана. Тие заедно го откриваат светот во кој тие растат, созреват, учествуваат и се движат. Урбаните слики фатени низ камерата на Наум Доксевски сведочат за девојчиња чијшто свет не е сјаен, но е нивни и гордо го зафаќаат просторот во кој живеат. Нивната блискост во филмот е претставена во повеќе сцени, кои се исполнети со една лиричност.

...

Маја е девојката што го носи филмското дејствие и таа е во одредена зависна положба од својата другарка Јана, која ѝ нуди прибежиште од секојдневјето токму во периодот кога родителите на Маја се во процес на развод и разделување, а лошата финансиска состојба веќе го стеснува просторот во кој младата девојка може да живее. Наспроти неа, за домашниот свет на Јана режисерката Дума воопшто и не раскажува. Сведувајќи го на непостоен и сосема неважен дел од нејзиниот живот, низ непосредните дијалози на двете девојчиња, гледачот дознава дека за Јана нејзините родители се лажни и невинити.

Иако може да се зборува и за класно одделени девојчиња во средно училиште, сепак нивните средини во кои живеат и учат се исти. И покрај тоа, нивното другарство е најважното нешто во нивните животи. Тие постојано се заедно, дури и кога физички се разделени – и тоа преку социјалните мрежи каде што постојано се допишуваат, разговараат, озборуваат, па дури и се тешат една со друга. Ваквата виртуелна „блискост“ е, всушност, и обид на режисерката Дума во својот филм да ги претстави овие односи во моменти кога суровоста на таа виртуелна средина суштински го дефинира животот на младите луѓе.



Дина Дума

„Сторињата“, постовите, тагнувањата и сликите се од големо значење за овие млади луѓе, токму затоа што тоа прави да сте „видени“ – согледани од одреден агол на камерата на телефонот и со тоа значењата за тоа кој сум јас и што претставувам се во најдобро можно светло. Така Маја и Јана во своите секојдневни постови на социјалните мрежи поставуваат слики на совршениот живот.

Уште на почетокот на самиот филм, Дума ни ги предочува непосредноста и блискоста на двете најверни другарки. Тие заедно уживаат во сончевиот ден, на брегот на реката, а во непосредна близина се и другите деца од нивното училиште, но кои не се дел од нивното секојдневно друштво. Маја е заљубена во Крис, но тука е и нивната соперничка од истиот клас, Елена, која на почетокот на филмот го има сето она што тие го посакуваат. И за Маја и Јана, иако популарна меѓу момчињата и на социјалните мрежи, таа е „глупача“, „курва“ како што повеќепати ја нарекуваат. Овој триаголник што тие три заедно го формираат се фокусира на Крис, момчето што сите го посакуваат.

Во моментот кога ќе треба да ја докажат својата вредност пред другите, Јана ќе биде похрабрата и ќе скокне од високата карпа и ќе се нурне во реката, за потоа Маја да се сомнева дека не испливала,



за и таа да скокне во обид да ја спаси својата другарка. Режисерката Дума повеќепати во филмот сосема легитимно и солидно ги гради нивните карактери, токму преку овие ситуации, но и преку дијалозите на двете девојчиња. Јана е честопати подиректна, вулгарна и завидлива, додека, пак, Маја копнее да ги има истите квалитети како неа. Нивните животи и карактери се сосема спротивни, па затоа и нивното другарство има свои пукнатини преку кои тие влегуваат честопати во конфликт. Од начинот на кој зборуваат, па сè до начинот на кој се облекуваат.



Во сцената во која се подготвуваат за излегување и за забавата кај Крис, тие се облекуваат и шминкаат и се подготвуваат за забава. Токму во овој непосреден другарски однос, само се подгрева ситуацијата во која тие треба да настапат, а тоа е друштвото во кое сакаат да бидат, но во исто време тоа треба да биде местото каде што Маја очекува да ја изгуби својата невиност со Крис.

Маја конечно добива шанса да биде со Крис, но во последен момент се откажува од тоа бидејќи знае дека тоа не е она што го посакува. Губењето невиност е социјално неопходна и истовремено непосакувана работа, но она што сака да го направи Маја е да има вистински однос со Крис, нешто што очигледно е невозможно. Со цел да не ги загуби лицето и сопствената вредност, таа на Јана ќе ѝ потврди дека тоа се случило, но веднаш потоа Крис ќе замине со нивната ривалка Елена.

Во обид да ѝ возвратат на Елена, Маја и Јана ќе ја снимат во компромитирачки акт со Крис и таа снимка ќе ја објават на социјалните медиуми. Иако Маја ќе се обиде да ја наговори Јана да ја избрише снимката, Јана ќе ја уцени да ја објави. Но видеото ќе биде објавено на социјалните мрежи, а утрото по забавата ќе биде ужасно за сите. Сите дознаваат за „курвата“ Елена, а Крис е „шампионот“. Но очигледно е дека ниту Елена, Маја, Јана, ниту, пак, Крис не се свесни за социјалните ужаси кои ќе настапат по оваа вечер.

Она што Дума особено интересно го претставува е величањето на момчињата во сексуалното докажување, за кое девојчињата веднаш добиваат етикетирање. Ривалството на девојчињата околу едно момче – во СЕСТРИ е сериозна критика на општеството. Зошто девојчињата мора да бидат поставени една наспроти друга, но никогаш тоа да не биде против момчињата? Крис да е „шампионот“, а Маја, Јана и Елена да бидат „курвите“? Социјалната критика на овој филм кон родовата перцепција на сексуалната активност е во значајна мера истакната. Но она каде што потфрла е во недоволното истражување на проблематиката на перцепцијата на родовата сексуалност. Јасно е дека социјалните димензии на момчињата и девојчињата се различни, но дали има решение за нивното погрешно перцепирање? Се чини дека филмот не дава решение на овој проблем и постепено навлегува во етиката, криминологијата и ситуацијата станува сè позаплеткана без конечно решение.

По оваа непријатна случка, филмското дејствие доминантно се фокусира на распадот на пријателството на Маја и Јана. Јана ужива во новото друштво, а Маја чувствува вина за стореното. Дури и по средбата со татко ѝ и со неговата нова жена, Маја



Екипата на филмот - на премиерата во Карлови Вари (фото „Лист продукција“)

не наоѓа утеха во семејниот живот, иако гледачите дознаваат дека таткото веќе создава ново семејство и сака да ги вклучи и своите ќерки во него. Но, Маја дава отпор и решава да влезе во друштвото на Крис и Јана. Нокните забави нудат одредено ослободување за младите, кои со алкохол, музика и дрога се справуваат со секојдневјето и проблемите.

И иако виралното видео веќе значи тотално поништување на Елена и веќе не е на социјалните мрежи, видеото сè повеќе зема замав во животот на сите што се дел од овој проблем. Сепак, Дума во овој момент не го претставува социјалниот аспект на системите кои треба да ги санкционираат овие престапи, кои стануваат сè повеќе доминантни во животите на младите. Очигледно е дека идејата на режисерката е да претстави личен конфликт на адолесцент кој се пронаоѓа во светот, а би било интересно доколку се претстават и судирите на тој адолесцент со системите на полицијата и образованието кои и ден-денес немаат соодветни методи и инструменти за справување со овие престапи. Наспроти ова, филмското дејствие продолжува во насока на распад на другарството на овие девојки, кои во еден момент дури и ќе бидат соочени со Елена, на брегот на реката, местото каде што нештата ќе станат уште покомплицирани. Од истата карпа од која скокнаа и Маја и Јана, Елена ќе падне во темната вода. Во сомнеж дека нешто ѝ се случило, Јана и Маја ќе размислуваат за својата иднина. Следниот ден, кога веќе е очигледно дека Елена ќе се води како исчезната, оваа несреќа ќе биде пресудна и за нивното пријателство. Маја и Јана ќе бидат соочени со оваа ужасна работа, која ќе доведе до крај на нивниот другарски однос.

Но, нештата нема да завршат тука. Елена ќе се води како исчезната и полицијата ќе започне истрага за случајот, во што ќе бидат вклучени и училиштето, и семејството, и наставниците. Во обид да се справи со чувството на вина, за Маја овој пат во-



Плататот од филмот за фестивалот во Карлови Вари

дата нема да понуди некакво искупување, додека, пак, наспроти неа Јана ќе мора да го проголта секое чувство на гадост кога ќе мора да функционира во оваа средина. Но, не за долго, Јана ќе ја замени Маја со нова другарка. Ова предавство и лицемерие ќе бидат пресудни за двете другарки – особено кога тие ќе се свртат една против друга и на социјалните мрежи.

Но, симболиката на водата во која двете девојчиња „пливаат“ – во овој филм е лајтмотив за Дума, мотив што во голема мера е поврзан со средината во која живеат девојчињата. Нивните животи мошне наликуваат на таа средина, „водните површини“





и Јана и Маја ги владеат истовремено и еднакво, но во нив – се доминираат и се надвладуваат една со друга. Дождот е она што полека ги измива лагите и измамите, па така Маја конечно го гледа вистинското лице на својата „другарка“ Јана, која отворено ѝ се заканува ако некому каже за нивното злосторство – злосторство кое очигледно веќе чинеше еден живот.

Ако на почетокот Јана ја дави Маја – и тоа е шега и игра што ја играат – крајот на филмот е сосема легитимно поврзан со вистинско давење, но овој пат на Маја која решава да ја удави својата другарка, за да го поништи нивното другарство. Но, Маја свесно решава да не го стори тоа, напротив – конечно успева да доминира над Јана која од неа ќе го извади најужасното: чистата суровост и обид да се поништи туј живот.

Но, она каде што можеби потфрла филмската нарација е крајот на филмот – бидејќи, иако би било сосема предвидливо да се доживее некаква казна, катарза или освестување, во филмската приказна, сепак, многу нешта остануваат нејасни. Молчаливоста на Маја се чини дека треба да означува некаков бунт против нејзината положба – онаа што е предмет на исмевање, но филмот, покрај тоа, не нуди никаква разрешница, некаква надеж или пропагаст во оваа приказна.

Во сооднос со оваа филмска приказна – особено е значајно што филмот е одлично визуелно снимен. Сосема солидно и со одредена лиричност на камерата, директорот на фотографија Наум Доксевски спојува две реалности: нежноста и лиричност на природата и водата – со грубоста и суровоста на урбаната средина во која се движат ликовите. Наспроти тоа, сцените во кои девојчињата пливаат – без разлика дали во базен или во природа – изгледаат мирно, по малку како дел од сон каде што сите нешта се нејасни. За пофалба се и изведбите на младите актерки натуршчици, Антонија Белзелковска (Маја) и Миа Жиро (Јана), кои сосема одлично и веродостојно ја глумат својата поврзаност – своето сеестринство. Во секој момент кога се заедно, двете совршено функционираат во оваа дуалност, без разлика во која околина се наоѓаат – дома, на училиште, во јавниот превоз, па дури и во речиси интимните моменти на облекување пред вечерното излегување на забава, пеглањето на косите, шминкањето, како и вршењето на нешта или повраќањето по пијанство. Токму овие неколку нешта го прават филмот солидно авторско дело на Дина Дума, која во иднина можеби треба да се задржи на обработка на филмски приказни низ уникатни женски перспективи...



Екипата на филмот на прес-конференцијата на 42. ИФФК „Брака Манаки“ - Битола, 2021

д-р АТАНАС ЧУПОСКИ

ДО КРАЈ ВЕРНИ НА МЛАДЕШКАТА ЉУБОВ – ФИЛМОТ

- беседа по повод доделувањето на признанието
„Златен објектив за особен придонес во македонската
кинематографија“ за 2022 година – на Олгица
Луковска-Дончиќ и Благоја Куновски-Доре -

УДК 791.32:929Куновски-Доре, Б.
УДК 791.623:1.929Луковска-Дончиќ, О.
Кинопис 61(33), 2022

Кинотека на РС Македонија

Ве поканува на

ДОДЕЛУВАЊЕТО НА НАГРАДАТА
ЗЛАТЕН ОБЈЕКТИВ
ЗА 2022 ГОДИНА

НА

ОЛГА ЛУКОВСКА ДОНЧИЌ (филмска монтажерка)
БЛАГОЈА КУНОВСКИ - ДОРЕ (филмски критичар)

20 мај (петок), во 12 ч.

Сцена на летното кино „Мирно лето“ на Кинотеката



„Златен објектив“ за исклучителен придонес кон
македонската кинематографија за 2022 година

Традиционалното признание „Златен објектив за особен придонес во
македонската кинематографија“ – кое Кинотеката традиционално го доде-
лува секоја година – за оваа, 2022 година, им се додели на Олгица Луковска-
Дончиќ и Благоја Куновски-Доре...

Честитки за признанието „Златен објектив“ – признание што и двајцата годинешни добитници го добиваат – сосема заслужено. Имено, и двајцата повеќе од педесет години работат на полето на филмот и сè уште се активни, сè уште неуморно истражуваат. Имаат и некои други заеднички нишки. Се работи за луѓе што се родени или кон крајот на Втората светска војна или веднаш по неа и кои својата младост, својот живот, го поминале во Титова Југославија, кога Македонија првпат добива национална држава во рамките на југословенската федерација и со тоа можност на свој мајчин јазик непосредно да ги развива сите дејности и активности, што е особено забележливо на полето на културата. Така, и двајцата годинешни лауреати ѝ припаѓаат на таа повоена генерација, истовремено и генерација што живее и се оформува во предземјотресно Скопје. И двајцата се родени скопјани и го паметат она Скопје на кое сите што живееле во тоа време носталгично се сеќаваат, Скопје од помали размери, но со многу покомпактна целина во која живееле луѓе со градски манири.

Двајцата се оформуваат во таква средина во која им се отворени вратите на сите други југословенски републики и нивните големи градски центри: Белград, Загреб, Сараево, Љубљана. И тие учат од постарите колеги од овие центри, и на полето на филмската критика, и на полето на филмската монтажа и на некој начин се натпреваруваат со своите творби, без разлика дали тоа се филмови монтирани во „Вардар филм“ или текстови објавени во неколкуте списанија што се печатат ширум Југославија и кои се посветени исклучиво на филмот.

ОЛГИЦА ЛУКОВСКА-ДОНЧИЌ

Да ви ги претставам одблизу двајцата, прво, се разбира, ќе почнеме со дамата, со Олгица Луковска-Дончиќ. Таа уште од млади години покажува интерес за уметноста, особено за музичката уметност и во Ниш завршува средно музичко училиште. Потоа се враќа во Скопје и веднаш се вработува во „Вардар филм“, во 1967 година, како млада девојка со идеја и тенденција да стане тон-снимател или тон-монтажер, тон-мајстор или да биде музички соработник во „Вардар филм“. Но, запознавајќи се со филмската лента и со процесот на монтажа, се запознава со филмската уметност и веднаш преминува на полето на монтажата, станува филмски монтажер. Во депото на Кинотеката ја видовме монтажната маса „превост“, која Олгица Луковска-Дончиќ ја врати назад во времето, затоа што токму на таа монтажна маса „превост“, во „Вардар филм“ монти-



Лауреатите за 2022 година - Олгица Луковска-Дончиќ и Благоја Куновски-Доре

рала триесет и повеќе години. Занаеотот го учела од најдобрите во професијата, од легендата на „Вардар филм“, Вангел Лаки Чемчев, големиот мајстор и на монтажата и на режијата, кој и самиот е автор на неколку филма.

Асистент монтажер

Олгица Луковска-Дончиќ работи во „Вардар филм“, прво како асистент монтажер и веднаш добива можност да работи на грандиозен проект. Имено, во 1967 г. таа е асистент монтажер на долгометражниот игран филм МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА на Трајче Попов. Потоа следуваат серија документарни и кратки играни филмови, повеќе од четириесет, во кои Олгица Луковска-Дончиќ, како монтажер, остава свој личен печат.

По МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА работи како асистент монтажер на три документарни филмови и еден краткотражен игран: ТИТО ВО ОХРИД, на Кочо Недков, ЛЕТО ГОСПОДОВО '67 на Бранко Гапо, ЛУЃЕ И ФАСАДИ на Зоран Младеновиќ-Окан и играниот ЛИФТ ГОРЕ, ЛИФТ ДОЛУ на Душан Наумовски.

Следната 1968 г. работи на својот прв филм како самостоен монтажер – краткотражниот игран филм СПОМЕНИК на Вељо Личеноски, многу храбар филм за своето време, многу критички интониран кон општествените проблеми, нетипичен филм за она време, но тоа е сепак бунтовната 1968 г.

Потоа во следните две години, 1969 – 1970, следува серија документарни и краткотражни филмови во кои Олгица Луковска-Дончиќ е ангажирана како асистент и како главен монтажер: И ВОДИТЕ НА ВАРДАР КЕ БИДАТ СКРОТЕНИ..., ЗИК „ПЕЛАГОНИЈА“, извонредниот документарец СВИЛЕН КОНЕЦ, репортажата ПРЕТСЕДАТЕЛОТ ТИТО ВО ПОСЕТА НА ЗИК „ПЕЛАГОНИЈА“ – сите во режија на Кочо Недков, краткотражниот игран филм, ХОМО АПСУРДИКУС на Ванчо Хиљадников и КРСТЕ ПЕТКОВ МИСИРКОВ, документарен филм на Мето Петров-

ски со кого подоцна остварува извонредно плодна соработка.

Во истиот период, Олгица Луковска-Дончиќ е ангажирана како асистент на монтажа и на репрезентативни долгометражни остварувања на „Вардар филм“: двата филма на Љубиша Георгиевски РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН и ЦЕНАТА НА ГРАДОТ, а веќе во следната 1971 г. работи на еден од најзначајните филмови во историјата на македонската кинематографија – многунаградуваниот ЦРНО СЕМЕ на Кирил Ценовски, па филмот на исклучително ценетиот и голем автор од просторите на поранешна Југославија, хрватскиот режисер Ватрослав Мимица кој го реализира филмот МАКЕДОНСКИ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ.

Главен монтажер

Од 1972 г. работи исклучиво како самостоен, главен монтажер и ги монтира документарните филмови СВЕТИНИТЕ НА СКОПЈЕ на Мето Петровски, ГРАД НА ЧОВЕЧКОТО ПРЕПОЗНАВАЊЕ на Трајче Попов и дебитантскиот филм на Столе Попов – филмот 99.

Во 1973 г. работи на неколку документарни филмови на Мето Петровски, веројатно најголемиот македонски документарист и еден од поранешните добитници на признание, „Златен објектив“: ЛУГЕ ЗАД ПЛАНИНАТА, СТОЛЕНИЕ НА ПРЕКАЛЕНИТЕ, СКОПСКИ ЖЕЛЕЗНИЧКИ ЈАЗОЛ и СТО ГОДИНИ ЖЕЛЕЗНИЦИ ВО МАКЕДОНИЈА. Во 1974 г. го монтира филмот РАЦИН на Трајче Попов, посветен на корифејот на македонската поезија Коста Солев Рацин.

Во истата година со Љубиша Георгиевски го реализира краткотметражниот филм КОЈ ВЕК МИНУВА НАДВОР ДЕЦА?, па со Кирил Ценовски во следните неколку години ги монтира документарните филмови посветени на лауреатите на „Струшките вечери на поезијата“: ФАЗИЛ ХИСНИ ДАГЛАРЌА, ЕУГЕНИО МОНТАЛЕ, РАФАЕЛ АЛБЕРТИ и ЕЖЕН ГИЛВИК, како и филмот што ги обединува овие портрети на добитниците на „Златниот венец“ на поетскиот фестивал во Струга, под наслов МОСТОВИ – СТРУШКИ ВЕЧЕРИ НА ПОЕЗИЈАТА.

Во 1976 г. следуваат краткотметражниот игран филм ДЕН ЗА ПРОШТЕВАЊЕ на Љупчо Билбиловски, ЦРН БОР – наменски филм на Бранко Гапо, ФАУЛБАЛ – извонреден документарец на Зоран Младеновиќ-Окан и два документарни филмови на Стево Црвенковски: неговиот дебитантски филм НИКОЛА МАТИНОВСКИ и ВИНОЈУГ.

Во истата година следува соработката со Бранко Гапо на ТВ-серијата настаната според филмот НАЈДОЛГИОТ ПАТ, во соработка со Македонска телевизија, серија во четири продолженија што со-

држи и сцени што ги нема во играната верзија на филмот.

Кон крајот на седумдесеттите повторно соработува со Мето Петровски на документарецот ПОДМОЛНА СИЛА, со Кирил Ценовски на документарецот ЦАФРА, за логорот каде што биле сместени бегалците од Палестина, работен по сценарио на Анте Поповски, тогашен директор на „Вардар филм“. Следуваат соработките со Миле Гроздановски на документарниот филм БАКНЕЖ, со Владимир Блажевски на неговиот дебитантски документарен филм ИКАР и документарецот САМОПРИДОНЕС на Трајче Попов.

Олгица Луковска-Дончиќ, како главен монтажер, дава особено значаен придонес во уште еден долгометражен филм на Бранко Гапо – филмот ВРЕМЕ, ВОДИ од 1980 г., за на крајот на кариерата во „Вардар филм“, да го реализира дебитантскиот краткотметражен игран филм на Слободан Деспотовски – МИСТЕРИОЗНИОТ ПРЕДМЕТ и уште два документарни филмови на Мето Петровски: АВТОПАТ и ПАТИШТАТА ВО СР МАКЕДОНИЈА во 1985 г.

Од овој датум понатаму, таа го напушта „Вардар филм“ и започнува да работи како самостоен монтажер и слободен филмски уметник и се сели во Врање, соседна Република Србија, каде што живее и денес.

БЛАГОЈА КУНОВСКИ-ДОРЕ

Благоја Куновски-Доре е човек што повеќе од педесет години е активен како филмски критичар, човек што е постојано во близина на филмот и целосно посветен на филмската култура. Се работи за комплексна личност, за човек што има повеќе интереси и согласно со тоа, повеќе разнородни активности.

И Благоја Куновски-Доре е роден скопјанец, кој детството и раната младост ги минува во предземјотресно Скопје. Така, тој уште во тинејџерските денови го оформува сопствениот интерес за филмската уметност, постојано гледајќи филмови во дваетината киносали што биле активни во градот во тој период. Може да се рече дека уште оттогаш Благоја Куновски-Доре систематски ја следи светската и македонската филмска продукција, годишно гледајќи стотици филмови од сите меридијани.

Се вработува како млад филмски критичар во Радио Скопје и постојано го следи актуелниот светски миг во областа на филмот, пишувајќи за најголем дел од филмовите и филмските автори: осврти, критики, рецензии, есеи, прилози, филмски извештаи, портрети, интервјуа. Меѓу другите, во текот на својата долга критичарска кариера, Благоја Кунов-

ски-Доре ги интервјуирил и големите режисерски и актерски имиња како: Анђеј Вајда, Федерико Фелини, Линдзи Ендерсон, Питер Устинов и многу други.

Значајно е да се напомене дека Благоја Куновски-Доре не само што пишува за филмовите и филмските автори, туку уште од раната младост е претплатен на повеќе странски и тогашни југословенски филмски списанија кои и до ден-денес постојано ги добива и ги чита на различни јазици, бидејќи комотно се служи со повеќе светски јазици, со цел да го усоврши своето знаење – и од тоа не отстапува до денес.

Стручни списанија

Покрај ангажманот во Радио Скопје, Благоја Куновски-Доре е основач на Филмската младина на Македонија и како што тогаш било вообичаено, почнува да објавува филмски критики и во младинското списание „Млад борец“. Уште на самиот почеток на кариерата добива награда од списанието „Млад борец“ за филмска критика, а подоцна ја добива и престижната награда „Крсте Мисирков“.

Интензивно соработува и е еден од основачите на македонските филмски списанија, прво „Кинотечен месечник“, кое го објавува Кинотеката на Македонија, месечник што подоцна се трансформира во денешното списание „Кинопис“, со кое исто така редовно соработува.

Исто така, соработува и со списанијата што се занимаваат првенствено со објавување литература, како „Современост“ и „Разглед“, филмски критики и прилози објавува и во „Културен живот“, а во списанието што го објавува Третата програма на Македонско радио објавува свои прилози што претходно биле емитувани на истата радиопрограма.



Од доделувањето на наградите - директорот на Кинотеката Владимир Ангелов со лауреатите

Постојано соработува и е член на редакциите на списанијата што се објавуваат на просторите на поранешна Југославија, „Филмска култура“ од Загреб, „Филмограф“ од Белград и особено важното списание за филмска култура – „Синеаст“ од Сараево.

Радиоемисии

Благоја Куновски-Доре соработува и со престижниот Трет канал на Хрватско радио, кој до денес останува ненадмината радиостаница од областа на културата во поранешна Југославија, редовно објавувајќи филмски прилози и рецензии на хрватски јазик.

Во Македонија, уште како млад критичар добива можност да соработува во Редакцијата за култура на Радио Скопје, каде што прво, заедно со нешто повозрасниот од него филмски критичар Георги Василевски, ја уредува и води емисијата „Низ окото на филмската камера“, за потоа самостојно да ги уредува и води емисиите „Уметноста на подвижните слики“ и „Филмски барометар“ и постојано да реализира прилози во „Културен мозаик“.

Меѓународни филмски здруженија и жирија

Благоја Куновски-Доре е комплексна личност што оставила трага постојано следејќи ја уметноста на филмот. Неговите ангажмани на полето на филмот прво биле забележани во Македонија, па потоа и во Југославија, каде што станува член на Здружението на југословенските филмски критичари, а потоа и во Европа, каде што Благоја Куновски-Доре станува член на Меѓународното здружение на филмски критичари ФИПРЕСЦИ (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique – FIPRESCI) и на нешто помладата Асоцијација на европски и медитерански филмски критичари ФЕДЕОРА (FEDEORA – Federation of the European and Mediterranean film critics).

Како член на ФИПРЕСЦИ повторно добива признанија бидејќи повеќепати е избран за претседател или член на жири-комисиите на трите најстари и најзначајни фестивали во Европа и светот: Венеција, Кан и Берлин, но и на четвртиот, т.н. фестивал на фестивалите – оној во Лондон. Бил член на жири-комисиите и на други значајни филмски фестивали, во Москва, Карлови Вари и др. – севкупно, на 35 меѓународни фестивали бил или член или претседател на жириото.

Филмски фестивали и „Браќа Манак“

Благоја Куновски-Доре, исто така, е ангажиран и на полето на основање неколку фестивали – со

основач е на Фестивалот на европски филм „Синедејс“ при МКЦ во Скопје, соосновач и програмски координатор на Меѓународниот фестивал на анимиран филм „Анимакс Скопје фест“. Тој уште од времето на поранешна Југославија важи за врвен познавач на анимираниот филм и многу свои текстови посветува на особено значајната Загребска школа на анимиран филм и на единствениот југословенски „оскаровец“ Душан Вукотиќ, а се разбира, се осврнува и на македонската верзија на прочуената Загребска школа, на Студиото за анимиран филм при „Вардар филм“ и на нашите автори што учеле од повозрасните загребски мајстори.

Во врска со филмските фестивали, особено големо значење има неговиот ангажман на најзначајниот филмски фестивал во нашава земја – Меѓународниот фестивал на филмската камера „Браќа Манак“ во Битола, прво како селектор на главната натпреварувачка програма и тоа во период од 25 години (1995 – 2019), потоа како уметнички директор (2009 – 2019) и директор на фестивалот (2016 – 2017).

Од исклучително значење за афирмацијата на нашата земја на културен план е неговиот ангажман при донесувањето на најзначајните светски директори на фотографија на фестивалот во Битола. Познато е дека „Браќа Манак“ е специфичен фестивал кој акцентот го става на филмската фотографија, на умењето на луѓето зад камерата и на артистичките вредности на филмската слика – и оттаму во Битола низ овие тринаесетина години продефилираа буквално најзначајните имиња во светот на филмот. Тоа се директорите на фотографија кои добиваат значајни признанија во Битола, двете почесни врвни награди: „Златната камера 300 за животното дело“ и „Специјална златна камера 300 за особено придонес во светската филмска уметност“.

Ќе споменеме неколкумина од овие големи имиња на светскиот филм: Русинот Вадим Јусов, директорот на фотографија на легендарниот режисер Андреј Тарковски, Шведанецот Свен Никвист, директорот на фотографија на исто така легендарниот Ингмар Бергман, Италијанецот Џузепе Ротуно, директорот на фотографија на уште една легенда – Федерико Фелини, кој поради поодмината возраст не беше во можност да дојде во Битола, па наградата ја прими неговиот асистент, Виторио Стораро – трикратниот добитник на „Оскар“, потоа Анри Алкан, Фреди Френсис, исто така трикратен „оскаровец“, па Били Вилијамс, Ентони Дот Менгл, Лука Бигаџи, Тонино Дели Коли, Данте Спиноти, Михаел Балхаус, Раул Кутар – директорот на фотографија на Жан-Пол Годар, па Валтер Каравало од Бразил, Јоланта Дилеска од Полска, Јержи Војчик, Михаил Кришман, Роџер Дикинс, Кристијан Бергер, Хозе Луис Алкаине, Кристофер Дојл, Мирослав Ондричек, Вилмош Жигмонд, Питер Сушицки, Анатолиј Петритски, Лучано Товоли, Крис Менџис, Ришард Ленчевски, Јаромир Шофр, Божидар Бота Николиќ, Роби Милер, Џон Сил, Пјер Лом, Едвард Лахман, Јоргос Арванитис, Јануш Камински и други, а меѓу нив и двајцата македонски доајени меѓу директорите на фотографија – лауреатите Љубе Петковски и Бранко Михајловски, а „Златната камера 300 за животното дело“ постхумно ја има добиено и човекот според кого е и именуван фестивалот – Милтон Манак...

Во рамките на фестивалските активности, Благоја Куновски-Доре остварува лични контакти со сите овие луѓе, прави нивни портрети што ги презентира на самиот фестивал „Браќа Манак“ и мора да нагласам дека очекуваме и книга во која ќе бидат собрани сите негови извонредни портрети на лауреатите.



Од доделувањето на наградите - на сцената од летното кино „Мирно лето“ на Кинотеката

Покрај сите споменати ангажмани, Благоја Куновски-Доре, заедно со филмската критичарка Марина Костовска, во 2004 година е коавтор и на монографијата „Дожд: светот за филмот ‘Пред дождот’

на Милчо Манчевски“, а заедно со филолозите Владимир Ангелов и Стојан Синадинов, во 2019 година е коавтор и на монографијата „40 години ‘Браќа Манакѝ“.

Гласањето на Благоја Куновски-Доре – во анкетата на престижното филмско списание „Сајт енд саунд“ (Sight and Sound) на Британскиот филмски институт (BFI) за најдобрите десет филмови на сите времиња:

Име: Благоја Куновски

Работно место: Филмски критичар и публицист на ФИПРЕСЦИ (FIPRESCI), долгогодишен организатор и уметнички директор на Меѓународниот фестивал на филмската камера „Браќа Манакѝ“ – Битола

Земја: Република Македонија

Гласови:

1. АМАРКОРД (Amarcord)

Година: 1973

Режисер: Федерико Фелини

Коментар: Од големите уметнички дела, ова е најдобриот филм на Фелини, еден вид полуавтобиографско сеќавање на неговата младост во Италија во 1930-тите години во неговиот роден град Римини и одличната визуелна кокреативност на неговиот долгогодишен директор на фотографија Џузепе Ротуно.

2. ПЕКОЛЕН ПОРТОКАЛ (Clockwork orange)

Година: 1971

Режисер: Стенли Кјубрик

Коментар: Кјубрик е еден од моите омилен автори кој е успешен во секој жанр.

3. АНДРЕЈ РУБЉОВ (Андрей Рублев)

Година: 1966

Режисер: Андреј Тарковски

Коментар: Еден од најголемите руски автори/режисери кој со секој филм ја докажува својата големина.

4. ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР (Great Dictator)

Година: 1940

Режисер: Чарли Чаплин

Коментар: За мене Чаплин е најголемиот автор во светската филмска уметност досега!

5. АПОКАЛИПСА ДЕНЕС (Apocalypse Now)

Година: 1979

Режисер: Френсис Форд Копола

Коментар: Уште еден одличен режисер со филмско ремек-дело, снимен од трикратниот „оскаровец“, директорот на фотографија Стораро.

6. РАШОМОН (Rashomon)

Година: 1950

Режисер: Акира Куросава

Коментар: Куросава не само што е најдобриот јапонски автор/режисер, туку и еден од најдобрите во светската кинематографија.

7. ПЛЕЈТАЈМ (Playtime)

Година: 1967

Режисер: Жак Тати

Коментар: Покрај Чаплин, Тати е најголемиот автор во жанрот на комедијата. Тати може да се смета за модерен Чаплин.

8. ДИВАТА ОРДА (Wild Bunch)

Година: 1969

Режисер: Сем Пекинпо

Коментар: Најдобриот антивестерн филм досега, направен антихоливудски, спротивставен на западната пропаганда. И директорот на фотографија Лусијан Балар го создаде своето визуелно ремек-дело.

9. ПОДЗЕМЈЕ (Underground)

Година: 1995

Режисер: Емир Кустурица

Коментар: Двократен добитник на „Златна палма“ во Кан, плус награда за најдобар режисер (што го рангира како најуспешен режисер на водечкиот светски фестивал) и многу други награди, Кустурица е еден од најголемите светски режисери.

10. ЧОВЕК ОД МЕРМЕР (Człowiek z marmuru)

Година: 1977

Режисер: Анджеј Вајда

Коментар: Опусот на Вајда е еден од најголемите не само во полската кинематографија туку и во светската.



ТАТЈАНА АЛЕКСИЌ

ПАТУВАЊАТА НЕМААТ КРАЈ, ОСОБЕНО ВИЗУЕЛНИТЕ

- беседа по повод премиерата на краткиот
игран филм ЕКО-СКОП на Коле Манев – во
Кинотеката на Македонија, април, 2022 -



Коле Манев

Патувањата немаат крај, само патниците имаат крај. Крајот на едно патување е почеток на ново патување... Кога еден патник патува низ просторот на уметноста, тој е светски патник, светски уметник чии дестинации се сидови, платна, киносали – и сета просторно-временска димензија низ која се оставаат монументални дела обременети од времето.

По речиси тригодишна апстиненција од нормален живот, што би рекле „дружење во живо“ и заживување на културно-уметничкиот живот, ете ни можност за синестезија на сите сетила, додека го гледаме краткиот игран филм на нашиот автентичен уметник, Коле Манев – и ја слушаме окарината на маестро Даутовски. Кога уметникот ја усовршува својата дарба, таа спонтано и неподносливо лесно преоѓа во друга уметност – во кадрите од филмот ќе

препознаете уметнички слики – документиран преку седмата уметност.

Особена чест и привилегија е да се споделат со вас моите впечатоци, не како филмски критичар и професионалец, туку како емотивен гледач и читач...

Документарниот краток игран филм ЕКО-СКОП, со петнаесетминутна визуализација, потсетува на расказите на Чехов, економичен и краток во изразот, но со далекусежна и долготрајна порака. Преку еден лик и една повторлива ситуација низ призма на четирите годишни времиња, со мајсторски вметнати ликовни елементи, објективот на камерата го прикажува макрокосмосот на животот – преку микрокосмосот на секојдневјето на еден сизифовски упорен човек и неговиот катадневен живот. Таму каде што секој гледа отпад, тој гледа егзистенција. Картоните расфрлани низ градот како да се ликови, отпаднати, бивши, употребени па отфрлени, привлечни и одбивни, пресувани и фабрикувани луѓе со отпадна употребна вредност. Расфрлани, уредно собирани, рециклирани и повторно употребувани се нивните четири циклусни фази, четири годишни времиња – еден живот. Кадри од скопски улици, дуќани, тезги, случајни минувачи, љубопит-



ни, рамнодушни и нервозни возачи, уличен пес, статичен авион како макета на вистинскиот, кој лета низ небесниот пат следен од бистротото око на актерот се многу повеќе од кадри – тие, секој посебно, се приказни во приказна. Окото во кадарот алудира на чистото небо, оддалечено од цивилизациониот отпад, а сета композиција доловува мали уметнички дела во големиот простор. Погледот кон сонцето е поглед кон сопствениот, едноставен, природен живот... Кадрите прават уметност на ди-



Татјана Алексиќ - пригодна беседа по повод премиерата на филмот

Советникот филмолог д-р Атанас Чупоски
и актерот Александар Шехтански,
кој го игра носечкиот лик во филмот



Музичка изведба
на Драган Даутовски
на премиерата на филмот



намика, цртежи во движење, приказна низ објектив. Овој краток игран филм е „курикулум витае“, животен циклус на еден пркосен човек, екочистач кој носи чиста бела маица, додека собира картони за рециклажа – и така егзистира.

Синестезија од сите сетила се активира преку симбиоза на скопската архитектура, звуците од окарината на маестро Даутовски, убедливата актерска игра на актерот Шехтански, прецизната монтажа на Горан Цветковиќ, продуцентската динамика на Александар Сидоровски, инспирирано од хиперсензибилното око на сестраниот мултидимензионален уметник Коле Манев.

Тематската рамка на овој кус игран филм е филозофијата на базичната човекова егзистенција, собрана во собирањето картонски отпад, расфрлан низ градот – како и сиот цивилизациски отпадок на еконеосвестените. Превозното средство на собирачот е корпа на три тркала без седало – на човекот не му треба удобност за да преживее, му треба уредност. Уредно собира картони, ги реди, покрива и врзува со јаже. Се храни со исконски намирници: млеко, риба и леб, спакувани во современа амбалажа, бионеразградлива и штетна за човековото здравје. Привлечна, а токсична колку што може да биде и новата милениумска технологија. Чешмата

со вода, од каде што собирачот ќе се измие и напие, им пркоси на облакодерите, големи колку диносауруси, но зависни од човекот и природата. Може да живееш комфортно, но да немаш проточна вода од чешма. Може да си далеку од бучавата на автомобилите и не мора да слушаш музика од слушалки за да се изолираш од вревата на цивилизацијата. Но изолиран ќе си од допирот на природата и нема да го слушаш џагорот на луѓето, лаежот на песот...

Екопораката е испратена преку мултиуметничко дело, композиција на животни слики насликани преку окоето на камерата, слеани со автентичната музика. На крајот, кадарот со прозорецот, каде што собирачот мириса мушкатла во саксија, украсена со фолија за да го камуфлира забот на времето, е поглед од улицата, неговото работно место, во неговиот уреден дом.

Приказната нема крај, таа е патување. Почнува со секоја нова сезона, ново годишно време, ново руво, нови картони... Нови филмски кадри, нови предизвици за уметникот, нова одежда за неговиот уметнички опус – краток игран филм или игра на уметнички слики во движење, како метафора на животот...

Драган Даутовски, Александар Шехтански и Коле Манев на премиерата



Лидија КИРОВСКА

ПОД МОТОТО „РЕАЛНОСТА НЕ Е ДОВОЛНА“ – ВО БИТОЛА СЕ ОДРЖА 43. ИЗДАНИЕ НА ИФФК „БРАЌА МАНАКИ“

- кон 43. издание на ИФФК „Браќа Манаки“,
Битола, 2022 -



Битола, градот на модата и уметноста

Во Битола стигнавме, десетина колеги од Кинотеката – на денот на отворањето на фестивалот. Убаво расположени и видно возбудени – во исчекување на отворањето на 43. издание на ИФФК „Браќа Манаки“.

Сместена во срцето на Европа, Битола отсекогаш важела за град на модата и уметноста. Низ Широки Сокак чекореле Кемал Ататурк, Евлија Челебија, Абу Абдалах Мухамед, Султан Мехмед Решад V, итн... Поради големиот број цркви и манастири за време на Османлиската Империја, градот го добил името Манастири (во градот имало повеќе од седумдесет цркви и манастири). Наречен е и Град на конзулите, поради големиот број конзуларни претставништва на повеќе европски држави – уште „од тур-

ско“. А некогаш милувале да го нарекуваат и Градот на клавириите, бидејќи во минатото секое поимотно семејство имало клавири. А Битола е и град на „стро-сани луѓе“ – како што стоеше на едно реклам-но за фестивалот, град што живее на Широк со-как, град во кој се срка традиционалната утринска (чкембе) чорба во градските кафеани, град во кој е секогаш убаво да се биде, а особено кога во градот се случува филмскиот фестивал.

Семејството Манаки, кое потекнува од гревен-ското село Авдела; во 1904 година купува дуќан на Широк сокак кој браќата Манаки го намениле за фотографско студио. Јанаки и Милтон, по десетина години од раѓањето на филмот во светот, ја донеле во Битола и првата филмска камера на Балканот – „камерата 300“ (Bioscope) – и така се снимени први-те филмски кадри на Балканот од страна на домаш-ни сниматели. Фотографиите од нивното „Ателје за уметнички работи“ и денес привлекуваат интерес. Свеж пример за тоа е изложбата „Истокот и Западот, битолската мода низ објективот на браќата Ма-наки“, организирана од страна на битолскиот архив

– НУ Центар за култура, пред започнувањето на фестивалот (август 2022). Во чест на двајцата меч-татели, кои ја зачувале севкупната бесмртност на чо-вештвото видена низ нивните фотографии и филм-ски снимки, од 1976 г. во Битола се одржува Интер-националниот фестивал на филмска камера „Браќа Манаки“. Основан по иницијатива на Друштвото на филмски работници, Кинотеката на Македонија и градот Битола, на почетокот замислен како филм-ска средба и ревија на филмски сниматели, оваа манифестација прераснува во Фестивал на филм-ската камера на југословенските сниматели (ди-ректори на фотографија), а по независноста на Ма-кедонија, поточно од 1993 година, фестивалот ста-нува интернационален.

Благодарение на фестивалот, во изминатите дваесетина години по Широк сокак прошетале познати холивудски и европски филмски актерски ѕвезди: Мајкл Јорк, Дерил Хана, Изабел Ипер, Ке-трин Денев, Жилиет Бинош, Викторија Аврил, Клаудија Кардинале, Бруно Ганц итн... – придружу-вани од поскупоцените ѕвезди „зад камерите“: Фатих Акин, Виторио Стораро, Роби Милер, Лука Бигацци, Вељко Булајиќ, Ед Лахман итн...



Широк Сокак, Битола

Оваа година фестивалот се одржуваше под мотото „Реалноста не е доволна“, а директорот на фестивалот Симеон Мони Дамевски најави проширена програма, исклучителни гости, врвни ѕвезди, лауреати и одлична забава. Селекторот, пак, на главната програма – Слаѓан Пенев, најави педесетина филмови. Со ребаланс на буџетот беа обезбедени доволно финансиски средства за реализација на богатата филмска програма – изјавуваа од дирекцијата.

Фестивалот се одвиваше на повеќе локации: Центарот за култура, новото кино „Манаки“ и обновениот Офицерски дом (трите локации во центарот на Битола, на Широк сокак).

На црвениот килим – посетеност каква што досега немало, луѓе од секаков профил, политичари, филмски работници, луѓе што сакаат да бидат видени, како и неизбежните „сеирџии“ – битолските „кабадаи“. Битолчанки повторно се истакнаа со своето чувство за мода и убавина. Во свечениот дел, вистинско освежување беше тандемот водители, актерите Тони Наумовски и Маја Андоновска-Илиевска, а и музичката група „Фолтин“. Како и шармант-

ниот добитник на „Златната камера 300“ за животно дело – Ентони Дот Ментл, кому, како покровител на фестивалот, наградата му ја врачи претседателот Стево Пендаровски. Почесната „Златна камера 300“ на Најџел Волтерс, долгогодишен претседател на Меѓународната асоцијација на директори на фотографија ИМАГО, му ја врачи Мони Дамевски. Наградата „Голема ѕвезда на македонскиот филм“ посмртно му беше доделена на Горјан Тозија. Наградата ја предаде Игор Иванов-Изи, а ја прими неговиот син. За отворањето на фестивалот беше најавен филмот РАКАТА НА БОГА на италијанскиот режисер, сценарист и писател Паоло Сорентино и директорката на фотографија, Дарја Д’Антонио. Филмот е емотивна приказна за градот Неапол во осумдесетите години на минатиот век, добитник на десетици награди и номинации на филмски фестивали ширум светот, а Сорентино, пак, е добитник на „Оскар“, „Златен глобус“ и наградата „Бафта“ за филмот ГОЛЕМАТА УБАВИНА (La Grande Bellezza). Вистински избор за отворање на фестивал. На мое и општо огромно разочарување, филмот на Сорентино во последен момент беше откажан (сепак, беше прикажан на втората фестивалска вечер) и фестивалот се отво-

Директорот на ИФФК Браќа Манаки, Симеон Мони Дамевски





Црвениот тепих од свеченото отворање на Фестивалот



Од отворањето на Фестивалот



Од коктел-забавата по отворањето на Фестивалот

Јанаки и Милтон Манаки



ри со филмот МАЈКА И СИН на директорката на фотографија Хелен Луверт. За жал, или за среќа, повеќето од присутните ја напуштија киносалата уште пред почетокот на филмот, а остатокот за време на филмот, заминувајќи си секој на својата забава.

Фестивалот оваа година беше со „набиена“ програма: играни, документарни, краткотражни, долгометражни филмови, студентски филмови, прес-конференции, мастеркласови итн. А во неофицијалната програма: изложби, промоции на книги, музички концерти, презентации, работилници... Настани што се одвиваа паралелно и ги задоволуваа сите вкусови и интереси.

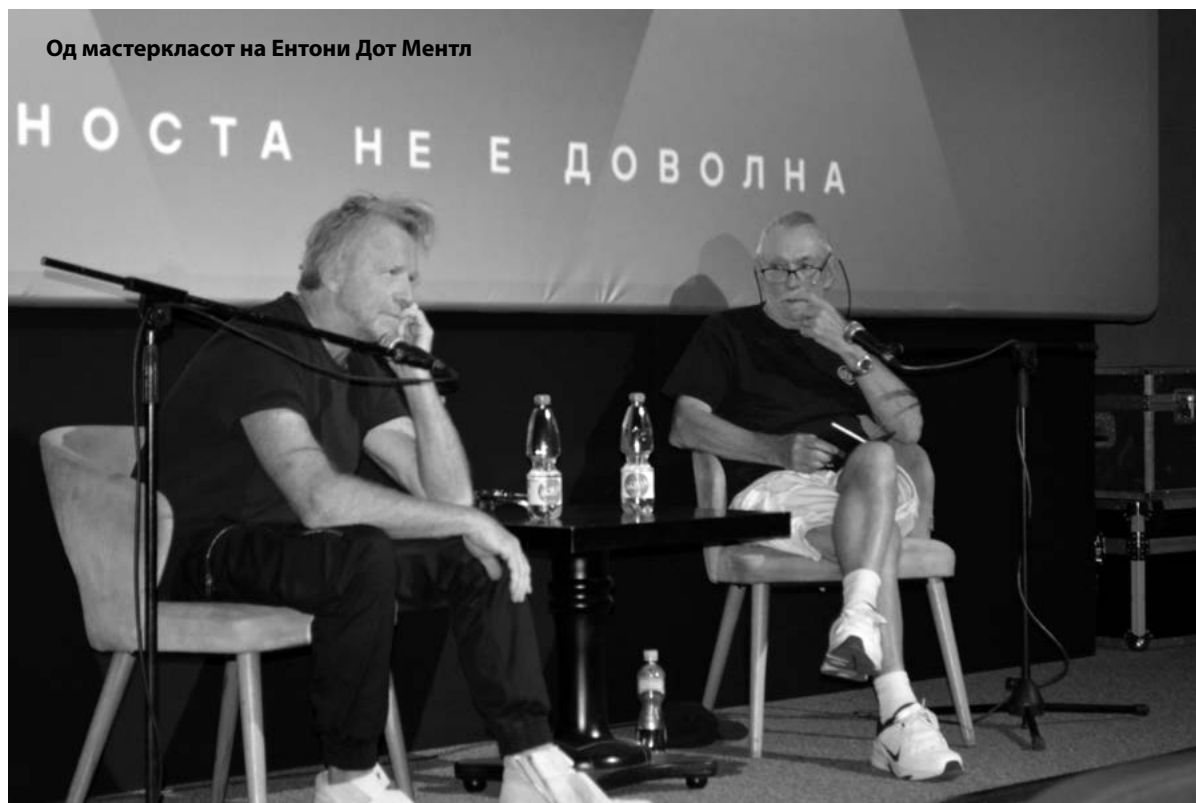
Мастеркласови

Мастер-класот со Ентони Дот Ментл, добитник на „Оскар“ и „Бафта“, пионер на дигиталната кинематографија, член на британската, данската и американската асоцијација на директори на фотографија беше вистински „десерт“. Мастеркласот го водеше Најџел Волтерс. Муабет на двајца генијалци, спонтано, опуштено, интересно за слушателите. Малата сала на Центарот за култура беше исполнета до последно место, иако мастеркласот траеше

Мастерклас на Дарја Д`Антонио



Од мастеркласот на Ентони Дот Ментл



речиси три часа, никој ни да трепне. Ментл зборуваше за детството, животот во Данска, Англија и Индија. За студирањето во поодмината возраст, соработката со Ларс фон Триер и Винтерберг и за важноста на целата филмска екипа при реализација на еден филм. Разговорот беше дополнет со инсерти од филмовите на Ментл 28 ДЕНА и оскаровскиот филм СИРОМАШНИОТ МИЛИОНЕР на Дени Бојл, АНТИХРИСТ на Фон Триер и ПОСЛЕДНИОТ КРАЛ НА ШКОТСКА на Кевин Мекдоналд. „Сите директори на фотографија треба да го прават тоа што го сакаат и што ги возбудува“, додаде Ентони Дот Ментл на крајот.

Би ја издвоила и прес-конференцијата на Дарија Д'Антонио, директорката на фотографија на филмот РАКАТА НА БОГА на Сорентино, по која, веднаш потоа, таа одржа и мастерклас. Дарија Д'Антонио скромно раскажуваше за својата љубов кон филмот, за своето задоволство од присуството на фестивалот и соработката со најголемите имиња од светот на филмот – од кои многу научила. Посебно го издвои брилијантниот италијански директор на фотографија Лука Бигаци. Очигледно, во оваа „машка“ професија – нежната италијанска снимателка одлично се снаоѓа.

Естонската директорка на фотографија Елен Лотман, пак, одржа мастерклас со наслов „Што е реалноста“. Таа има снимено повеќе од 20 играни, документарни и кратки филмови. Добитничка е на повеќе награди и признанија: документарниот филм ДРАГА МАЈКО е добитник на награда на Фестивалот во Торина, а играниот филм ЗБОГУМ СССР ја освоил наградата на Фестивалот во Естонија. Нејзиното предавање беше со едукативен карактер, придружено со многу примери и цртежи, како и со цитати од познати големи умови.

Играни филмови од официјалната програма

Од следниот ден, почнаа да се тркалаат филмовите. Веќе споменатиот РАКАТА НА БОГА на Сорентино (естетски поразличен од неговите досегашни филмови); ОД РАЈОТ на директорот на фотографија Душан Јоксимовиќ, а во режија и сценарио на Срѓан Драгојевиќ – социјална драма со изобилство на црн хумор и одлична филмска екипа; ОСУМ ПЛАНИНИ, филмска трогателна приказна за човечката осаменост и планинските пејзажи снимени од Белгиецот Рубен Импенс; јапонската драма ВОЗИ ЈА МОЈАТА КОЛА на директорот на фотографија Хидеши Ши-



Дел од филмската екипа на МИМИ

номија во режија на Рјусуке Хамагучи, добитник на „Оскар за најдобар странски филм“; РАБИЕ КУРНАЗ ПРОТИВ ЦОРЦ БУШ од директорот на фотографија Андреас Хофер, филм за една пожртвувана мајка, домаќинка, која за да го спаси својот син директно влегува во светската политика; а внимание привлече и експерименталниот филм ГЛАСОТ НА ТИШИНАТА на Илија Павлов; Македонскиот игран филм МИМИ ја наполни големата сала во Центарот за култура. Филмот е во режија на Даријан Пејовски, кој го напиша и сценариото, а директор на фотографија е Дејан Димески. Во Битола дојде дел од филмската екипа, а најголемо внимание привлекоа младите актерки Наталија Теодосиева (Мими) и Тамара Ристоска (Сара); добитникот на „Златна палма“ на Канскиот фестивал, филмот ТРИАГОЛНИК НА ТАГАТА, црна комедија, составена од три приказни, на директорот на фотографија Фредерик Вензел, во режија на Рубен Ослунд, ја насмеа публиката до солзи; беа прикажани и добитникот на „Златна мечка“ на Берлинскиот филмски фестивал – филмот АЛКАРАС во режија на Карла Симон и директорката на фотографија Даниела Кахиас, јапонскиот филм ВОЗИ ЈА МОЈАТА КОЛА во режија на Рјусуке Хамагучи, добитник на „Оскар за најдобар интернационален филм“ и седумдесетина други награди, белгискиот БЛИСКУ, во режија на Лукас Донт, филм што на Канскиот фестивал ја доби наградата „Гран-при на жирито“...

Фестивалот се затвори со филмот на Кристијан Ристевски СНЕЖАНА НА КРАЈОТ УМИРА, со Димо Попов и Севдие Кастрати зад камерите. Режисерот Ристевски на прес-конференцијата рече дека тоа е филм за добрината: „Заборавајме да бидеме добри со луѓето околу нас, со другите живи суштества, дури и да бидеме добри со самите себеси“. Овие филмови со право го привлекоа вниманието на публиката.

Краткометражни и документарни и студентски филмови

Беа прикажани и повеќе краткометражни филмови: македонскиот БАСКЕТ, филм за маалскиот баскет во Скопје на Димитар Банов; либанскиот краткометражен филм

ТРУБИ НА НЕБОТО; филмот ВАРША што на 12. издание на Филозофскиот филмски фестивал, кој се одржа во Кинотеката во јуни 2022 год., ја доби наградата за најдобар филм „Златен був“; па краткиот филм СИТЕ ЌЕ УМРЕМЕ и др.

Во официјалната документарна програма ги видовме филмовите: хрватскиот ФАБРИКИТЕ НА РАБОТНИЦИТЕ; МАРА, филм за протестите во Белорусија на Саша Кулак; српскиот ИСТРЕЛИ ВО МАРСЕЈ и др.



Од изложбата „140 години од раѓањето на Милтон Манак“



Од филмската работилница на Марија Џицева

Министерката за култура Бисера Костадиновска Стојчевска во разговор со Џон Метисон добитникот на наградата „Златна камера 300 за особен придонес во филмската уметност“





Голем ентузијазам покажаа младите студенти од Хрватска, Словенија, Виена/Австрија, Прага/Чешка, Грција, Косово, Македонија и други претставници на реномирани филмски академии. Можеби некои од нив ќе бидат наследници на големите светски филмски имиња. Зошто да не...?

„Офф“-програма

Во рамките на 43. издание на ИФФК „Браќа Манаки“, покрај официјалната, имаше и богата „офф“-програма: Државниот архив организираше изложба на фотографии „140 години од раѓањето на Милтон Манаки“; филмската работилница на Марија Џицева „Наследниците на Манаки“ го привлече вниманието на голем број млади посетители, заинтересирани за филмската уметност. Изложбата од прекрасни фотографии „Претстава“ на Виктор Соколовски, која беше поставена во Кинотека пред една година, овој пат беше поставена во Битолскиот театар. Во чест и сеќавање на Таки Николовски, кој почина во 2021 година, а во 2017 година беше директор на фестивалот – беа прикажани филмовите каде што тој е продуцент: ТАЈНАТА КНИГА, МИТОТ ЗА САРА, ИГРАТА ЗАВРШИ И ЗМИУЛЧЕ. Имаше и многу музички настапи на бендови и диџеи...

Свечено затворање и доделување награди

Осумте фестивалски денови поминаа за час; последната вечер и свеченото затворање на ИФФК „Манаки“ – традиционално беа резервирани и за доделување на наградите. На прес-конференцијата по тој повод, претседателот на журито Жан-Мари Дрежу ги истакна критериумите на журито за избор на најдобар филм: „Камерата треба да ѝ служи на приказната, филмот да биде добар во целина, а и таков да е емотивниот импакт врз гледачот“.

За најдобар студентски филм беше прогласен филмот ВДОВИЦА И СИРАЧЕ во режија на Никлас Форман од Филмската академија на Австрија. Филм за младоста, отуѓеноста и надежта. Младиот режисер направи симпатичен гест и ѝ ја посвети наградата на волонтерката Ангела. Журито за најдобар студентски филм работеше во состав: Митко Панов, Фејми Даут и Благоја Куновски-Доре.

„Железна камера 300“ доби документарниот филм на Саша Кулак – МАРА. За оваа награда одлучуваше журито: Јасмин Башиќ, Фејми Даут и Есен Белит. Посебно признание му беше доделено на филмот ГОРИ СУВА ЗЕМЈА на Бразилецот Џоана Пимента. „Малата камера 300“ отиде во рацете на Шад Чабан за краткометражниот филм ВАРША.

Министерката за култура – Бисера Костадиновска-Стојчевска му ја врачи наградата „Златна камера 300 за особен придонес во филмската уметност“ на Џон Метисон. Метисон е добитник на наградата „Бафта“ и двапати е номиниран за „Оскар“. Тој е директор на фотографија на филмовите ГЛАДИЈАТОР, ХАНИБАЛ, ФАНТОМОТ ОД ОПЕРАТА, РОБИН ХУД и др. Тој ги истакна својата благодарност и воодушевување за присуството на фестивалот и за наградата: „Луѓето понекогаш не сфаќаат колку е тешко страници и страници црно-бел текст да се преточат во визуелен јазик...“ – изјави тој.

Овогодишните добитници на „Бронзена камера 300“, „Сребрена камера 300“ и „Златна камера 300“ се: Хидетоши Шиномија за филмот ВОЗИ ЈА МОЈАТА

КОЛА, Дарја Д’Антонио за филмот БОЖЈАТА РАКА и Рубенс Импенс за филмот ОСУМ ПЛАНИНИ.

Наместо заклучок

Ветено - сторено, сè што најави (со мали исклучоци) директорот на фестивалот, Мони Дамевски, видовме, на и за време на овогодишното 43. издание на ИФФК „Браќа Манакџи“. Навистина богата филмска програма, гости што постигнале речиси сè во светот на филмот, новинари, фоторепортери, вљубеници на филмот и многу забава. Тие неколку топли и врнежливи августовски денови, Битола дишеше со полни гради, во знакот на филмската уметност...!



Офицерскиот дом во Битола - како нов фестивалски простор

Тони ДИМКОВ

ЛУПЕЊЕТО ИДЕИ ОТВОРИ НОВИ ПЕРСПЕКТИВИ

- кон 13. издание на Фестивалот на креативен
документарен филм „МакеДокс“, август, 2022 -



УДК 791.65.079(497.7)*2022(049.3)
Кинопис 61(33), 2022

Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“ вообичаено почнува со високо подигнат кромид во рацете на фестивалската екипа и волонтерите, а завршува со голема забава на организаторите и волонтерите, на авторите на документарни филмови и на публиката во Куршумли-ан.

Во 13. издание на фестивалот „МакеДокс“, програмскиот фокус на фестивалот беше ставен на развојот на идеите – под мотото „Лупење идеи“. Фестивалските денови започнаа на 18, а завршија на 25 август, 2022 година.

Во текот на осумдневното „лупење идеи“ – беа прикажани 71 документарен филм во сите категории, дојдоа 83 гости од странство, се одржаа неколку сесии „Разговори под смоквата“ и многу Q/A разговори на филмските автори со публиката. Дизајнот на плакатот за 13. „МакеДокс“ беше на Самир Карасан.

Посебно задоволство беше да се слуша мастер-класот на почесната гостинка Хелена Тшештикова, како и да се види фокусот на чешката документаристика. Данскиот консултант за документарни филмови, Туе Стен Милер, задоволно „триеше раце“ по одржувањето на работилницата за развој на идеи. Фестивалската програма беше реализирана на четири локации, и тоа во Куршумли-ан, платото на Музеј на Македонија пред Куршумли-ан, МКЦ и во „Куката на ЕУ“ во Скопје.

„По две бурни години за целиот свет, време беше повторно да си дадеме сила за реализирање на идеите. Но, овој пат од нова перспектива, да ги излупиме старите луспи и одново да создаваме на новите бели слоеви. Сметаме дека делот од процесот на развој на документарниот филм е многу значаен, особено за регионот каде што на овој процес од создавањето на филмот обрнуваме многу малку внимание. Затоа оваа година развојот на идеи го поставивме во фокусот на фестивалот...“ – истакна

Дарко Набаков, извршен директор на 13. издание на фестивалот „МакеДокс“.

Филмската програма на 13. „МакеДокс“ содржеше 71 документарно остварување во пет натпреварувачки категории – „Главна програма“, „Нови автори“, „Кратки документарни филмови“ и „Студентска програма“, додека сите филмови се дел од натпреварувањето за „Наградата за филм со најдобри етички идеи“. Значајни фестивалски програми се: Земја во фокус (на 13. „МакеДокс“ тоа беше Чешка) и Програмата за деца и младинци. За време на фестивалот се одржа и вториот дел од едногодишната работилница „Докуникулци“, на која учествуваа 10 млади од целата држава.

Фестивалот беше отворен на 18 август, во Куршумли-ан, со документарниот филм СЕ ШТО ДИШЕ (All That Breathes) на режисерот Шаунак Сен (Shaunak Sen), филм што е индиско-британска копродукција, а пред него беше прикажан белгискиот краток документарен филм ИДНИНАТА Е ВОДЕНА ПАЛАТА (Tomorrow Is A Water Palace) на режисерката Хуанита Онзага (Juanita Onzaga).

Пред присутните во Куршумли-ан, на отворањето на фестивалот се обратија Сара Ферро и Павле Игновски од екипата на „МакеДокс“. Ферро потсети дека мотото доследно ќе ја води публиката низ целата фестивалска програма, додека Игновски истакна дека отворањето на фестивалот е со посвета на еден прерано починат соборец од екипата на фестивалот: Љубиша Ивановски-Леџи.

Главната програма содржеше 9 филма, во селекцијата „Нови автори“ имаше 11 филм, во програмата „Кратки документарни филмови“ влегоа 17 остварувања, а во „Студентската програма“ беа прикажани 8 филма. „Програмата за деца и младинци“ беше составена од 18 филма. „Земја во фокус“ беше Чешката Република – со осум нови документарни филмови.



Од отворањето на Фестивалот



Разговори „Под смоквата“

„Среќни сме што оваа година на адресата на ‘МакеДокс’ пристигнаа филмови од сите пет континенти на планетава Земја. Гледавме филмови со месеци и ја лупевме програмата за да ги добиеме нејзината најавтентична форма и содржина која ќе ја одрази креативната сила на ‘МакеДокс’, како Фестивал на креативен документарен филм. Втората вечер е веќе традиционално резервирана за отворање на програмата Земја во фокус, оваа година посветена на Чешка и радосни сме што имавме чест да ја отвориме со филмот РЕНЕ – ЗАТВОРЕНИК НА СЛОБОДАТА (Rene – The Prisoner of Freedom) на нашата почесна гостинка Хелена Тшештикова мајката на ‘тајм-лапс’ документарецот, која беше присутна на проекцијата, а следниот ден одржа и мастерклас за тоа како ги развива своите идеи и како ги доведува до целосно филмско дело...“ – потенцираше Петрула Вељановска, дел од програмскиот сектор на „МакеДокс“.

Програмата „Земја во фокус“ се одвиваше со тематски наслов „Чешки филмски експеримент – два, нула, два“ и опфати осум долгометражни и неколку кратки, анимирани и доку-анимирани филмови, кои ја претставија најновата чешка документаристичка сцена. Програмата „Земја во фокус“ – Чешка беше поддржана од Амбасадата на Република Чешка во Скопје, Чешкиот центар – Софија и Сивус-групацијата „Арикома“.

Мастерклас на Хелена Тшештикова

Третиот ден на 13. „МакеДокс“ почна со мастерклас на почесната гостинка Хелена Тшештикова, една од најпознатите документаристи од Чешка. Мастеркласот на кој Тшештикова зборуваше за својата документаристичка работа и специфичен метод (тајм-лапс) на снимање на филмовите се одржа во „Куќата на ЕУ“ во Скопје.

„За да се одржи мастерклас, треба да има мастер (мајстор)“ – духовито забележа Тје Стен Милер, кој го модерираше разговорот со Хелена Тшештикова и на почетокот се потсети дека со Хелена лично се знаат од времето кога работела на филмот РЕНЕ, а првото прашање се однесуваше на нејзиниот специфичен метод за снимање филмови.

„Уште во раната младост многу сакав да пишувам дневник, по примерот на Ана Франк и тоа го правев секојдневно. Кога почнав да се занимавам со снимање филмови, сакав да го задржам истиот дневнички запис, овој пат направен со камера“ – објасни Тшештикова.

Првиот проект што почнала да го снима со тајм-лапс методот се БРАЧНИ ПРИКАЗНИ. Почетокот на приказните е на свадбената церемонија на избраните брачни партнери, а потоа приказните продолжила да ги снима со истите партнери по 20 и по 35 години брак, а тој проект е активен и до ден-денес. Тој проект практично го трасира патот и за другите филмови.



Почесната гостинка на МакеДокс -
Хелена Тшештикова



Мастерклас на Хелена Тшештикова

Најпознатиот филм, за кој ја доби и Наградата на Европската филмска академија (ЕФА) во 2008 година е РЕНЕ, филм за младиот деликвент Рене Плашил. Таа објасни дека тој проект почнал во 1988 година, кога биле избрани пет млади деликвенти, кои ги снимале со камера три години – и во тој период сфатила дека Рене е најпамен и најавтентичен како карактер, што било клучно за да направи филм со неговата животна приказна. Во текот на снимањето се случувале многу непредвидени работи, а еднаш дури и нејзиниот дом бил ограбен од Рене, по што следувала жестока реакција од семејството на Хелена, но таа продолжила да ја снима неговата приказна. Од 33 години снимање на животот на Рене излегоа два филма РЕНЕ (2008) и РЕНЕ – ЗАТВОРЕНИК НА СЛОБОДАТА (2021). Со вториот филм беше отворена и програмата Земја во фокус – Чешка, на 13. издание на „МакеДокс“ (2022).



Од форумот МакеКоПродокс

Во однос на својата работа, Тшештикова истакна дека документаристот мора добро да го осмисли крајот на филмот, бидејќи снимањето трае со години, да биде подготвен на непредвидени работи, бидејќи според неа и Каdifената револуција во Чешка се случила како непредвидена работа која имала влијание врз филмот за Рене, да биде подготвен да направи промени во планот за снимање и во приказната, да знае да комуницира со продуцентите, бидејќи тие работат со фиксен „дедлајн“ и постојано потсетуваат дека снимањето на филмот не може да трае вечно. Во однос на комуникацијата со протагонистите, Тшештикова рече дека редовно се слуша со повеќето од нив, дека таа е навлезена во нивните лични животи, но и тие се навлезени во нејзиниот живот. Во однос на изборот рече дека не сака да снима филмови за „свезди“, туку за едноставни, обични и автентични луѓе за кои смета дека имаат интересен живот за филмска приказна. Единствен исклучок од тоа правило е документарниот филм за големиот чешки режисер Милош Форман, кој го направила бидејќи делата на Форман имале големо влијание таа да почне да се занимава со филмската уметност, објасни Тшештикова на мастеркласот.

„Никогаш не сум прекинала контакт. Целата работа ја правам по сопствена волја, никој не ме тера на тоа и затоа сум постојано посветена на моите протагонисти и нивните приказни. Никогаш не сум се откажала од проект и никогаш не се предавам!“ – рече Хелена Тшештикова на крајот од својот мастерклас.

По мастеркласот со Тшештикова, данскиот консултант за документарци и филмски критичар Туе Стен Милер ја реализираше и работилницата за развој на идеи. Учесници на работилницата беа режисери и продуценти со краткотражни или долгометражни креативни документарни проекти во развој, продуцирани или копродуцирани во Грција, Албанија, Бугарија, Македонија, Србија, Косово, Црна Гора, Хрватска, Босна и Херцеговина, Словенија, Романија и Турција.

4. МакеКоПродокс форум на 13. „МакеДокс“

Централно место во индустрискиот сегмент на 13. „МакеДокс“ зазема четвртото издание на МакеКоПродокс форумот. Главна цел на овој форум е развој на стратешкиот план за зголемување на копродукциите на документарните филмови помеѓу балканските земји. Форумот вклучува претставници од 12 регионални филмски агенции и центри, документарни здруженија, документарни професионалци и 11 проекти во различни фази на продукција избрани преку отворен повик. Четвртото

издание на форумот MakeKoProDokс на 13. „Make-Dokс“ почна на 22 август со затворена сесија на Балканската мрежа, а веднаш потоа почнаа и јавните презентации на работата на филмските центри и агенции од регионот. Во првиот дел од презентацијата се вклучија продуцентката Атина Калкопулу од Грчкиот филмски центар, Едуарт Макри од Албанскиот центар за кинематографија, Марија Ничевиќ од Филмскиот центар на Црна Гора и Александра Митриќ-Штифаниќ од Филмскиот центар на Србија. Тие не можеа да дојдат во Скопје за време на одржувањето на форумот и нивните презентации се одржаа преку онлајн-вклучување во живо, во киносалата „Фросина“ во МКЦ, каде што од 22 до 24 август се одржуваше форумот. Во вториот дел беа презентирани активностите, условите и критериумите за учество на јавните повици за поддршка на малцински копродукциски проекти на уште четири регионални филмски центри. Пред присутните продуценти, режисери и автори на документарни филмови се обратија: Ника Гричар, раководителка на секторот за филмски развој при Словенечкиот филмски центар, Гергана Даковска како национален претставник на „Еуримаж“ при Националниот филмски центар на Бугарија, Морана Комљеновиќ, советник за документарни филмови при Хрватскиот аудиовизуелен центар и Лум Читаку, директор на Косовскиот кинематографски центар. Секој од претставниците на филмските центри за заинтересираните продуценти и автори прво ги објаснуваше општите карактеристики на центарот, бројот на јавни конкурси во текот на годината, критериумите за учество на конкурсите, како и можниот буџет со кој одреден филмски проект би бил поддржан од соодветниот центар. Двете сесии беа отворени за прашања од присутните продуценти и автори; сесиите, разговорите и презентациите ги модерираше Хеле Хансен, комесар за документарни филмови во Норвешкиот и Данскиот филмски фонд, која фокусот го стави на поддршката на документарната продукција. Како посебна презентација беа претставени активностите на МЕДИА Деск МК од страна на Ивана Мирчевска, како дел од програмата МЕДИА на „Креативна Европа“. Во текот на презентацијата беа објаснети општите критериуми за аплицирање, начинот на кој се евалуираат проектите и што треба апликантите да имаат подготвено за да можат да учествуваат на конкурсите. Критериумите на конкурсите се направени така што главно поддржуваат копродукциски проекти.

Презентациите и средбите од овој вид се особено значајни за авторите и продуцентите на документарни филмови, бидејќи секој национален центар или фонд има свои специфики во однос на уче-

ството на конкурсот и поддршката на филмската продукција. На пример, најширока палета на поддршка имаат Словенечкиот филмски центар и Хрватскиот аудиовизуелен центар, кои имаат големи буџети и ги поддржуваат сите филмски жанрови. Од друга страна, Албанскиот кинематографски центар дава поддршка за малцинска играна копродукција, но нема можност за поддршка на малцинска копродукција за документарни филмови. Од Филмскиот центар на Црна Гора даваат поддршка за документарни филмови, но тие треба да се долготрајни со траење над 50 минути. Кај Националниот филмски центар на Бугарија поддршката е условена со тоа 75 проценти од средствата да бидат употребени за бугарскиот дел од екипата. Во Кинематографскиот центар на Косово прават „пичинг“ на секој проект што аплицирал за средства. Во просек, поддршката што различни центри ја даваат за документарната продукција се движи околу 25 до 30 илјади евра.

Првиот ден на MakeKoProDokс форумот заврши со презентација на шест проекти во развој – од работилницата со Тје Стен Милер. Пред присутните претставници на филмските центри и продуцентите беа претставени проектите: НЕ САКАМ (I Don't Want) на Ханис Багашов од Македонија, ИСТМУС (Isthmus) на Џон Маринопулос од Грција, ЖЕЛЕЗЕН ЗАМОК – ДЕМИР ХИСАР (Iron Castle – Demir Hisar) на Митко Панов од Македонија, ЗЕМЈАТА КОЈА ЈА ДИШИМЕ (The Land We Breathe) на Мануел Инакер од Германија и продуцентот Оливер Сертиќ од Хрватска, МОЕТО МЕСТО ЗА ЖИВЕЕЊЕ Е ОГРОМНО (My Living Place is Huge) на Хозе Чавез Боцо, кој живее во Германија, продуциран од Аника Чорбеска од Македонија и ДОБРА СМРТ (The Good Death) на Хасан Ете од Турција. Во текот на вториот ден на MakeKoProDokс форумот, на 23 август, се одржаа две серии на „пичинг“ за 11 проекти кои се пријавија за учество на форумот. Форумот заврши на 24 август со затворена сесија на Балканската мрежа. Четвртото издание на MakeKoProDokс форумот беше реализирано во соработка со Агенцијата за филм на РСМ, МЕДИА деск МК, Грчки филмски центар, Град Скопје, „Вардар филм“ и МКЦ. Координаторка на форумот беше Сара Ферро.

Изложба: „Спојка“ на Доријан Миловановиќ

Пладневното матине, на кое официјално беше отворена изложбата „Спојка“ на Доријан Миловановиќ, се случи на почетокот на четвртиот ден на 13. „MakeDokс“ во Куршумли-ан. Доријан Миловановиќ е дипломиран филмски монтажер и како што самиот вели, при фотографирањето секогаш размислува монтажно, спојувајќи луѓе, моменти и до-



Плакат за изложбата „Спојка“ на Доријан Миловановиќ

живувања. Затоа насловот на неговата прва самостојна фотоизложба е „Спојка“: „Оваа изложба има за цел да презентира еден поширок документарен пристап при кој фотографиите се спојуваат на еден директен начин преку симболиката на правецот, броевите, контрастите... Исто како и во документарните филмови што ги прикажуваме на 'МакеДокс'...“ – истакна Миловановиќ. Со фотографирањето како страст и хоби – Доријан се занимава веќе

15 години, а 13 години е дел и од креативниот тим на „МакеДокс“: „За нас како фестивал на креативен документарен филм 'МакеДокс', изложбата на Доријан е голема радост и надеж дека ќе нè спојуваат заедно уште многу години креативна работа, која ќе биде инспирација за неговите идни изложби и за откривање нови светови...“ – истакна Петрула Вељановска, од програмскиот тим на „МакеДокс“.



Од фестивалските проекции

Награди на 13. „МакеДокс“

Доделувањето на наградите на 13. Фестивал на креативен документарен филм „МакеДокс“ се одржа на 24 август во Куршумли-ан, во рамките на претпоследната фестивалска вечер. На „МакеДокс“ се доделуваат пет награди – „Кромид“ за најдобар филм во главната програма, „Млад кромид“ за најдобар филм на нов автор, „Сечкан кромид“ за најдобар краток филм, „Кокарче“ за најдобар студентски филм и „Награда за филм со најдобри етички идеи“, а во комисиите за наградите членуваат 15 интернационални професионалци од документарниот свет.

Наградата „Кромид“ за најдобар филм во главната програма ја доби документарниот филм ЗАТЕМНУВАЊЕ (Норвешка, 2022, 110 мин.) на Наташа Урбан. Комисијата во состав Џон Апел, Кармен Греј и Јана Цисар го даде следново образложение: „Повеќеслојно, софистицирано дело на рекултивација на меморијата, што го поврзува минатото со сегашноста и личното со политичкото, со изразено чувство за поетски детали и посветеност на интегритетот на историското сведоштво, ЗАТЕМНУВАЊЕ претставува значаен придонес за пресметката на балканскиот регион со војната, раселувањето и идентитетот“.

Специјално признание „Кромид“ доби филмот ВОЗНЕМИРЕНА ЗЕМЈА (Шпанија, Босна и Херцего-

вина, 2021, 71 мин.) на Кумјана Новакова и Гиљермо Карерас-Канди, со образложение: „Филмот претставува поетски есеј за еден ‘пејзаж на вината’. Овој филм создава едно кинематографско искуство на тишина и време, на трауматично минато кое едвај се крие во сегашноста“.

Наградата „Млад кромид“, за која одлучуваше комисија во состав: Даниел Вадоцки, Наталија Јефимкина и Жоан Гонзалес, ја доби филмот БРАТСТВО (Чешка, Италија, 2021, 97 мин.) на Франческо Монтанер, со образложение: „Авторот прецизно и чувствително ја долови комплексноста, како и сложеноста на односите во едно целосно машко семејство. Како гледачи, имаме можност да се нурнеме во младешки свет полн со строги правила и обврски, без оглед на присуството на родител-авторитет. БРАТСТВО отвора поголем контекст на двојноста на современиот свет и традицијата. Блискоста и природноста на ликовите во силните филмски слики го прават брилијантно дело, полно со суптилноста и убавина“.

Специјално признание „Млад кромид“ доби филмот НЕВИДЛИВИ ДЕМОНИ (Финска, Германија, Индија, 2021, 70 мин.) на Рахул Џаин.

Наградата „Сечкан кромид“ за најдобар краток филм ја доби БАБАЈАЊА (Хрватска, 2022, 14 мин.) на Анте Златко Столица. Комисијата во состав: Марион Чарни, Ангелики Вергу и Сузан Нодал истак-



Од доделувањето на наградите

на: „Филмот нè воодушеви со своите неверојатни визуелни прикази и оригинален начин на мешање на духовите од детството со тешките реалности. Преку воспоставување на фиктивни елементи во документарен наратив, детската перспектива полека се менува во една истрага на возрасен човек, кој се обидува да ја најде жената што го прогонувала во соништата и што била претворена во чудовиште од своите соселани поради својата другост“. Специјално признание „Сецкан кромид“ добија филмовите СЕ ОБИДУВАМ ДА СЕ СЕТАМ (Чешка, Иран, 2021, 15 мин.) на Пегах Ахангарани и ПО ТЕЧЕНИЕТО НА ЗБОРОТ (Холандија, 2021, 22 мин.) на Илејн Естер Ботс.

За наградата „Кокарче“ одлучуваше комисијата во состав: Алба Чакали, Златко Ѓелески и Невена Милашиновиќ, а ја доби студентскиот филм ЧИЧКО МИ ТУДОР (Белгија, Унгарија, Португалија, 2021, 20 мин.) на Олга Луковникова со образложение: „Овој филм е моќен исказ на еден храбар, млад режисер кој се враќа назад и се соочува со чудовиштето во куќата. Филмот остава дамка во умот на гледачите што не може да се избрише, правејќи ги заложници на злосторствата сторени од блиски роднини, а сепак остава доволно простор да се замислат суровите дела што не треба да се повторат никогаш, никому, никаде“. Специјално признание „Кокарче“ доби филмот СТАДО (Израел, 2021, 37 мин.) на Омер Даида.

Во конкуренција за „Награда за филм со најдобри етички идеи“ влегуваат сите филмови од натпреварувачките селекции, а одлучуваше комисијата во состав: Артан Садику, Борче Стаменов и Сашка Цветковска. Наградата ја доби филмот КУЌА ОД РАСКИ (Данска, Финска, Шведска, 2020, 86 мин.) на режисерот Сајмон Леренг Вилмонт, со образложение: „КУЌА ОД РАСКИ е одличен пример за моќта на филмот да ги открие сложените човечки чувства и реакции во многу интимна и деликатна ситуација на несреќните деца на украинскиот пропаднат општествен систем. Филмот ни покажува како етиката на понижување на едно општество влијае врз не-

говите најранливи членови. Иако ова е тажна и трогателна приказна за деца со неизвесна иднина, таа се разголдува во своето највистинско присуство, без форсирање на елементите и наративот. Да се снима документарен филм со деца што ги доживуваат своите најдлабоки трауматски моменти во животот бара постојан етички фокус, чувствителен пристап и грижа да не се навлегува во нивниот веќе нарушен живот. Сето тоа со цел да се доближи нивната несреќна приказна пред очите на светот, очите што се поштедени од неволјите низ кои минала филмската екипа...“

Тринаесеттото издание на Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“ беше поддржано од Агенцијата за филм на РСМ, Програмата МЕДИА на „Креативна Европа“, Националната фондација за демократија од Вашингтон, Институтот „Јунус Емре“ – Скопје, Чешката амбасада во Скопје, Чешкиот културен центар во Софија, Сивус Скопје – групација „Арикома“, Грчкиот културен центар, МЕДИА деск МК, Музејот на РСМ, Археолошкиот музеј, Музејот на современата уметност, како и такси-компанијата „Глобал“.

Медиумски покровители на 13. „МакеДокс“ беа: Слободен печат, Нова Македонија, МТВ – Прв програмски сервис, МКД.мк, УМНО, СДК.мк (Сакам да кажам.мк), Плус инфо, Окно, Офф.нет, Е-магазин, Лице в лице, Радио МОФ, Радио җез ФМ, Радио Канал 103, Радио Антена 5, Радио бубамара, Лајф радио, Его, Поп-ап, Види вака, Гледај.мк, Кајгана медиа и Еспreso.мк.



Наградите на „МакеДокс“

Патувачко кино на „МакеДокс“ – 2022

Патувачкото кино на „МакеДокс“ е неразвоен дел од фестивалот „МакеДокс“ и на проекциите се прикажуваат филмови од фестивалската селекција, но и филмови што се од интерес за локалната заедница каде што гостува екипата на „МакеДокс“, а со цел децентрализација на културата. Во оваа 2022 година – Патувачкото кино се одржа во две етапи...

Првата етапа беше во преградите на планините Беласица и Огражден, односно во Струмичкиот Регион од 18 до 23 јули, 2022. Посетени беа селата Василево, Вељуса, Моноспитово, Босилово и Габрово. На 19 јули почна и првиот дел од четвртата генерација на Школата за млади документаристи „ДокуНикулци“ на „МакеДокс“. На Патувачкото кино тие се запознаваат со документарниот филм, почнуваат да развиваат свои приказни и да работат на нив во текот на годината, а готовите филмови ќе бидат прикажани на следното издание на фестивалот „МакеДокс“ во 2023 година.

Првиот дел од Патувачкото кино на „МакеДокс“ 2022 беше поддржано од Агенцијата за филм на РСМ, Националната фондација за демократија од Вашингтон, Општина Струмица, Општина Босилово и Општина Василево.

Втората етапа се реализираше во регионот на Преспа со четири проекции на документарни филмови – од 13 до 17 септември 2022 година. Проекциите беа одржани во Ресен, с. Дрвени, с. Лавци и с. Подмочани. Екипата на „МакеДокс“ снимиле и објавиле видеохроники од првата и од втората етапа на Патувачкото кино.

Целта на заминувањето на Патувачкото кино во областа на Преспа беше да се опипа пулсот на населението, особено во однос на културните случувања, во овој речиси во секоја смисла девастиран дел од Македонија.

Првата видеохроника на Патувачкото кино во Преспа ги опфаќа импресиите од Ресен и селото Дрвени. Проекцијата во Ресен се одржа во дворот на прекрасниот објект на Сарајот, каде што е сместен Домот на култура „Драги Тозија“. Директорот на домот, Васко Василевски, пресмета дека киносалата работела пред околу 25-26 години. Додаде и дека

Патувачкото
кино на
„МакеДокс“
во Ресен



во помалите места е тешко да се работи во областа на културата, бидејќи и кога имаат програма, во домот доаѓа многу малку публика. Во Ресен, екипата на „МакеДокс“ се сретна и со професорката во пензија Наде Проева, која покрај гостопримството објасни зошто доаѓа во родната кука само летно време, а пензионерските денови ги поминува во Скопје. „Во Скопје се сите претстави, и предавања, и промоции на книги, и концерти, а во Ресен не се случува ништо, дури ни во летниот период“, истакна Проева. Селото Дрмени беше следната станица на патувањето низ Преспа. Таму архитектот во пензија Тодор Мушаревски објасни како селото се симнувало надолу од планината како што езерото се повлекувало од брегот. Така, селото има и стара и нова локација. Тој се потсети и дека некогаш во селото имале дом на култура каде што имало игранки. Во рамките на домот работела играорна група која настапувала и на Телевизија Скопје. Во Дрмени се потсетија дека кога имало кино во селото Царев Двор, кинооператорот бил од нивното село Дрмени.

Втората видеохроника на Патувачкото кино во Преспа ги опфаќа импресиите од селата Лавци и Подмочани. Во Лавци, оцата на селската џамија и муфтија на Преспанскиот Регион, Џунејт Јашар, објасни дека тоа е едно од најстарите села во таа област. Селото се наоѓа западно од Ресен. Преданијата кажуваат дека старата џамија, или Горна џамија е направена во 1468 година, а за населението се претпоставува дека е дојдено заедно со Османлиите. Сега селото е населено со Македонци и Турци, кои се повеќе на број, а сите живеат во хармонија. Во селото никогаш немале кино, но пред 60-ина години доаѓале патувачки кина и имало проекции во старото училиште. Селото Подмочани е печалбарско село, објасни професорката Јагода Митревска, а на печалба најмногу се одело во почетокот на 20 век. Етимологијата на името на селото е поврзана со неговото создавање. Претпоставките се дека постоело пред Османлиската Империја, но било сместено повисоко на планината. Кога селото почнало да се спушта надолу, во таа околина имало многу мочуришта. Името настанало како кованица од „под“ и „мочуриште“, а денес познато како Подмочани. Во селото имало голем број револуционери и во илинденскиот период и во Втората светска војна, а во денешно време е познато како родно место на познати професори, доктори, новинари. Некои од печалбарите што се вратиле дома вложуваат во развојот на селото. Затоа велат дека е урбано село во кое живеат околу 300 постојани жители. Местоположбата му е убава, бидејќи е блиску до два убави градови, Охрид и Битола, а се наоѓа на брегот на Преспанското Езеро.

Втората етапа на Патувачкото кино на „МакеДокс“ во Преспа беше поддржана од Агенцијата за филм на РСМ и Националната фондација за демократија од Вашингтон.



Патувачкото кино на „МакеДокс“ во Велјуса

М-Р АЛЕКСАНДАР ТРАЈКОВСКИ

УДК 791.497.4(049.3)
Кинопис 61(33), 2022

РЕВИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ВО СЛОВЕНИЈА

**- кон „Ревиијата на македонскиот филм во
Словенија“ – Љубљана, септември 2022 -**

Како еден од најзначајните темели на развојот на односите помеѓу различни земји е меѓуинституционалната соработка, во секоја област. Македонија и Словенија отсекогаш имале успешна меѓусебна соработка, која е особено застапена во рамките на филмската дејност. Уште од самите почетоци на кинематографиите на овие две земји – тие имаат значајни филмски соработки, почнувајќи од двата македонски филмови во режија на најпознатиот словенечки режисер Франце Штиглиц, филмовите ВОЛЧА НОЌ (1955) и ВИЗА НА ЗЛОТО (1959), и двата по сценарио на Славко Јаневски, а во продукција на македонскиот „Вардар филм“. Оваа соработка продолжува и низ годините и особено се интензивира по распадот на СФРЈ и либерализацијата на филмската индустрија. Тогаш бројни продуцентски куќи од Словенија и Македонија решаваат да ги здружат силите и да создаваат заеднички филмски дела. Од овие соработки излегуваат успешни ко-продукциски приказни, кои сè повеќе ја продлабочуваат оваа меѓусебна соработка.

Покрај кинематографските соработки, исклучително значајни за меѓудржавната соработка се и презентациите на кинематографиите на респективните земји: пред две години, во 2020 година, во Кинотеката на Македонија се случила „Деновите на словенечката култура“, каде што се прикажа селекција на филмови од истакнатите словенечки режисери Франце Штиглиц, Матјаж Клопчиќ, Јоже Бевц и др.

Следствено на ова, Кинотеката на Македонија беше поканета да подготви своја ревија со која ќе биде претставена разноликоста на македонската кинематографија во Словенија.

Така, од 14 до 18 септември 2022 година, во киното на Словенечката кинотека, Кинотеката на Македонија ја претстави ревијата „Македонскиот филм во Словенија“, со проекции на филмови од различни периоди и жанрови.

Ревиијата започна со прикажување на комплетната збирка филмови на браќата Манаки. Филмовите на браќата Манаки кај нас се прогласени за национално богатство и имаат соодветно ниво на заштита во македонското општество. Овие филмови беа аналогно реставрирани во 1996 година во Унгарската филмска лабораторија, а и дигитално реставрирани во 2013 година – во истата филмска лабораторија. Филмовите прикажуваат визуелни записи од различни секојдневни активности како народни игри, пазари, панаѓури, занаети и обичаи, но и

претставување на бројни познати личности и настани од тогашниот културен и политички живот, како што е посетата на турскиот султан Мехмет Решад V на Солун и Битола, потоа посетата на српскиот крал Александар Караѓорѓевиќ на Битола итн. Иако овие филмови се сегментни и кратки, сепак нивниот социолошко-историски квалитет предизвикува интерес кај публиката насекаде...

Така беше и овој пат, на отворањето на овој настан, салата во киното на Словенечката кинотека беше речиси исполнета, а на отворањето се обрати уредникот на филмската програма при Словенечката кинотека – Игор Прасел, како и директорот на Кинотеката на Македонија – Владимир Ангелов. По проекциите следуваа пригоден коктел и разговори со филмските ентузијастички и филмските професионалци од Словенија. По успешното отворање, следуваа уште 4 дена исполнети со разновидна програма.

Уредникот на филмската програма при Словенечката кинотека – Игор Прасел и директорот на Кинотеката на Македонија – Владимир Ангелов, на отворањето на Ревиијата





Од отворањето на ревијата



Директорот на
Кинотеката,
Владимир Ангелов
– изјави пред
медиумите

Една од најинтересните и најоригинални презентации на оваа ревија беше изборот на македонски етнографски филмови, избор од 8 документарни филмови кои прикажуваат различни обичаи и етнографски елементи од Македонија (два филма се снимени и на Косово) и етничките групи што живееле во блиското минато. Во овој дел беше прикажан филмот ДЕРВИШИ во режија на Аце Петровски, во кој се претставени дервишките обреди на сектата Руфаи. Потоа беше прикажан филмот ГУРГОВДЕНСКИ ОБИЧАИ, во режија на Благој Дрнков, посветен на празнувањето на Гурговден во селото Булачани, Скопско. Потоа следуваат 3 филма чиешто сценарио е напишано од проф. Вера Кличкова, пионерката на визуелната етнологија кај нас, која творела во шеесеттите години на минатиот век – како соработник, сценарист, но и како прва жена режисер во Македонија. Станува збор за филмовите на режисерот Ацо Петровски: АЗОТ, ВЕЛИГДЕНСКИ ОБИЧАИ и РИБОЛОВ ВО КАТЛАНОВСКО ЕЗЕРО. АЗОТ го претставува животот на населението што живее во мес-

носта Азот, неколку села покрај реката Бабуна, нивната географска поставеност, архитектура, религија, како и нивната етнографска посебност, нивните обичаи и верувања. ВЕЛИГДЕНСКИ ОБИЧАИ е приказ на празнувањето на деновите околу празникот Велигден и обрнува внимание на мешањето на христијанството со паганските обичаи од минатото – во селото Граешница. РИБОЛОВ ВО КАТЛАНОВСКО ЕЗЕРО е првиот филм во режија на Вера Кличкова, а воедно и првиот македонски филм на жена режисер. Ги прикажува методите на риболов во Катлановско Езеро, кое веднаш по снимањето ќе биде пресушено.

Прикажан беше и краткиот документарен филм ДАЕ на режисерот Столе Попов, кој е и првиот македонски филм номиниран за „Оскар“, а прикажува една група Роми номади и нивното празнување на Гурговден, еден од најзначајните ромски празници.

ГАЛИЧКА СВАДБА е добропознат документарен филм на режисерот Ацо Петровски, кој ги прикажува обичаите за време на Петровден и традиционалното венчавање во селото Галичник.



Од проекцијата на филмскиот опус на браќата Манак

Последен од оваа серија филмови е филмот ДО-ВИКУВАЊЕ НА ПРОЛЕТТА на режисерот Трајче Попов, посветен на дервишкиот обичај на повикување на пролетта од страна на дервишката секта во Призрен. Оваа селекција етнографски филмови беше прикажана во дигитален формат, формат создаден во рамките на проектите за дигитализација и дигитална реставрација на македонските филмови, започнат од 2011 година, а кој од 2022 година се врши и во просториите на Кинотеката. Негативите од овие филмови беа скенирани во 4К-резолюција, на нив беа извршени основна дигитална реставрација и колор-корекција, по што беа мастерирани ДЦП-копиите кои беа прикажани на оваа ревија.

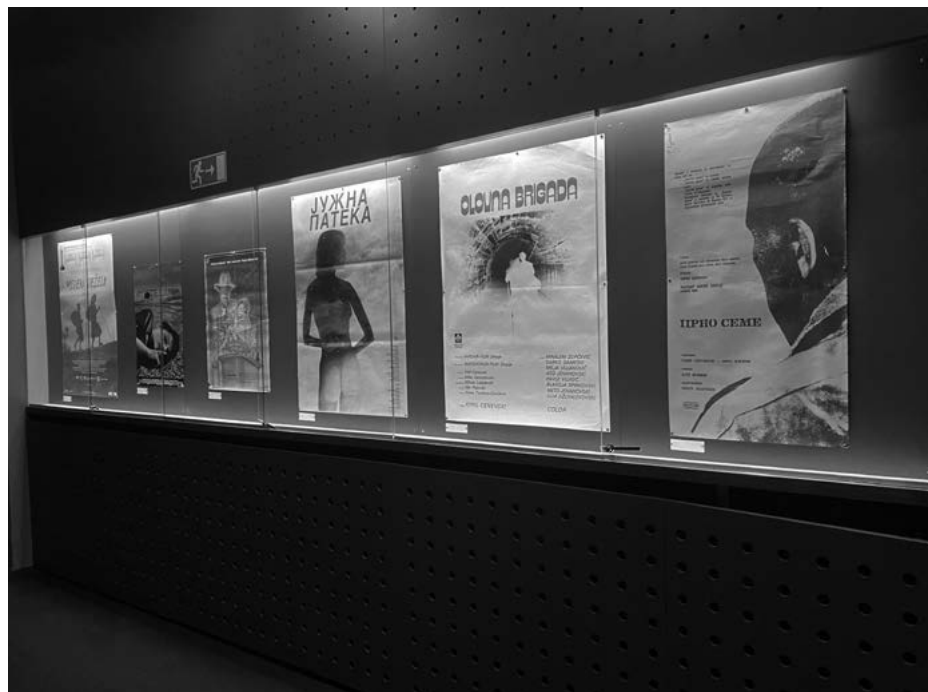
Филмот ВЕЛИГДЕНСКИ ОБИЧАИ, пак, беше дел од проектот „Сезона на класични филмови“, поддржан од Европската асоцијација на кинотеки – АЦЕ и Европската комисија. Реставрацијата на овој филм, заедно со уште два други, беше вршена под супервизија на Кинотеката, а од страна на професорот Владимир Павловски.

Покрај етнографските, ревијата продолжи и со избор на македонски анимирани филмови од почетоците на македонската анимација, па сè до денес. Најголем дел од филмовите се од таканаречената „Златна доба на македонскиот анимиран филм“, односно периодот од основањето на Студиото за анимација при продукцијата „Вардар филм“, па сè до неговото згаснување во 90-тите години од минатиот век. Прикажани беа филмовите: АДАМ (5 ДО 12) и ЕМБРИО НО.М – на Петар Глигоровски, ВОДАЧ на Бранко Ранитовиќ, ОТПОР на Боро Пејчинов, РАКА, ПЕЦКО и ГОЛЕМ НОС – на Дарко Марковиќ (ДарМар), потоа ХОМО ЕКРАНИКУС на Делчо Михајлов и ЦРНО ЗНАМЕ на Мирослав Грчев.

Покрај нив, беа прикажани и два анимирани филмови од поновата анимирана продукција, КРУЖНОТО ПАТУВАЊЕ НА МАРЕТО на Жарко Иванов и ГОТЛИБ на Крсте Господиновски.



Киното на Словенечката кинотека за време на ревијата



Од изложбата „Македонски филмски плакат“



Од проекцијата на анимираниот филм
АДАМ, 5 ДО 12 (Петар Глигоровски, 1977)

Покрај документарниот и анимираниот, македонската кинематографија беше претставена и со два играни филмови од поновата македонска продукција. Еден од нив е играниот филм ИЛУЗИЈА во режија на Светозар Ристовски, дебитантски филм на овој успешен македонски автор, кој експлоатира доста актуелна тема дури и денес, а тоа се булингот и врсничкото насилство. Филмот беше претставен како филм за млада публика, меѓутоа видлив беше интересот и на повозрасната популација за овој филм. Покрај него, македонскиот игран филм беше претставен со доста оригиналниот филм ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА во режија на Бранко Гапо, интересен филм кој филмската историја го сместува во рамките на таканаречениот југословенски „црн бран“, а лично претставува едно храбро филмско дело кое изобилува со концепциски иновации и храбра наративна структура, издвојувајќи го од театаралните филмски остварувања на тој период.

Оваа ревија беше заокружена со еден од најуспешните македонски филмови, двојно номинираниот филм за „Оскар“ – документарниот филм МЕДЕНА ЗЕМЈА на Тамара Котевска и Љубомир Стефанов. Овој филм, на еден лиричен начин, ни ја прикажува суровоста на современото живеење кое ги гази традиционалните вредности, притоа не

обрнувајќи внимание на животната средина и нејзината крвкост и кршливост.

Она што беше особено интересно и карактеристично за нашето гостување во Љубљана е големата почит којашто македонскиот филм ја ужива во оваа наша пријателска земја, искажана преку бројното присуство на публиката од сите генерации – на сите проекции, и покрај екстремно лошото време во тој период, како и нејзиниот детален интерес за процесите и околностите во кои овие филмови се снимани. Од страна на организаторите беше направена и изложба на македонскиот филмски плакат, во која беа изложени постерите на дел од филмовите кои на кој било начин ги поврзуваат нашите две земји – преку копродукција, дистрибуција и слично. Исто така, од страна на организаторот, за гостите од Македонија беа организирани и посети на просториите на Словенечката кинотека, на филмските музејски поставки, како и на двете различни локации каде што се сместени одредени сектори од оваа институција...

Настанот заврши со увиди и заклучоци за пролабочениот интерес за соработка помеѓу двете сродни институции: македонската и словенечката кинотека, како и со прелиминарни разговори за нејзино продолжување и интензивирање.

Од посетата
на филмските
музејски
поставки во
Словенечката
кинотека



АНТЕ ПОПОВСКИ И „ЗЛАТНАТА ДОБА“ НА „ВАРДАР ФИЛМ“¹



Анте Поповски

Вовед

Со оглед на тоа што творештвото на Анте Поповски, особено неговото поетско и есеистичко творештво, е одлично истражено и валоризирано од македонската книжевна наука, овој филмолошки текст ќе се занимава со истражување на еден сегмент од неговото творештво, кој во изминативе години беше, повеќе или помалку – запоставен.

Станува збор за неговата работа на филмот, и тоа во две насоки:

1. Анте Поповски како значаен сценарист, автор на сценаријата за играниот филм ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ во режија на Љубиша Георгиевски, краткиот игран филм КОЈ ВЕК МИНУВА НАДВОР, ДЕЦА? и документарните филмови: ЛЕОПОЛД СЕДАР СЕНГОР, ЕУГЕНИО МОНТАЛЕ, ЦАФРА, ДАЕ, ЕЖЕН ГИЛВИК, РАФАЕЛ АЛБЕРТИ, МОСТОВИ – СТРУШКИ ВЕЧЕРИ НА ПОЕЗИЈАТА, ВАНГЕЛ НАУМОВСКИ и ВРАТИ НА БЕСКРАЈОТ, со што дава голем придонес во развојот на македонската филмска уметност; и

¹ Текстот е првично прочитан како реферат на научниот симпозиум „Антеово дело – не-пресушен изворник на мислата и на речта“ (Лазарополе, 5.10.2019 година), а потоа е објавен во истоимениот Зборник на трудови од симпозиумот (Скопје: Феникс, 2020, стр. 41-66).

2. Анте Поповски како филмски продуцент, односно генерален директор на тогаш единствената продуцентска куќа во Македонија – „Вардар филм“, со што дава особен придонес во развојот на македонската кинематографија. Периодот од неговото доаѓање на чело на институцијата во 1974 – 1982 година е означен како „златна доба“ на „Вардар филм“ и во тоа време се решава статусот со перманентно вработување на филмските работници, се зголемува продукцијата на снимени филмови, се јавуваат нови режисерски имиња и се снимаат некои од ремек-делата на македонската кинематографија: НАЈ-ДОЛГИОТ ПАТ и ВРЕМЕ, ВОДИ на Бранко Гапо, ЈАД и ОЛОВНА БРИГАДА на Кирил Ценовски, ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА на Александар Ѓурчинов, ЦРВЕНИОТ КОЊ, АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА и ДАЕ на Столе Попов, ТУЛГЕШ на Коле Манев, ВРАНЕШТИЦА и ГОЛГОТА на Мето Петровски и многу други, а во тој период доаѓа и до развој на Студиото за цртан филм во „Вардар филм“ односно до појавата на т.н. Македонска школа на анимиран филм.

1. АНТЕ ПОПОВСКИ КАКО СЦЕНАРИСТ

1.1. ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ И РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН

Во раната фаза на македонската кинематографија, односно од нејзиното институционализирање по завршувањето на Втората светска војна и конституирањето на македонската држава во југословенската федерација, особено честа практика на тогаш единствената продуцентска филмска куќа во Македонија – „Вардар филм“, во недостиг на професионални сценаристи кои би се занимавале исклучиво со пишување филмски сценарија, е за своите потреби да ангажира писмени луѓе, реномирани писателски имиња: прозаисти, драмски писатели, публицисти, историчари на литературата и поети, кои ќе напишат сценарио на одредена тема. Така, меѓу имињата на авторите сценаристи што оставаат трага во тие рани етапи на македонската кинематографија, но и подоцна, се среќаваат: Коле Чашуле, Ѓорѓи Абаџиев, Јован Бошковски, Тома Леов, Славко Јаневски, Мито Хаџивасилев, Јован Поповски, Димитар Солев, Србо Ивановски, Коце Солунски, Илхами Емин, Томе Момировски, Бошко Смаќоски, Симон Дракул, Александар Спасов, Влада Урошевиќ, Гане Тодоровски, Ташко Георгиевски, Цветан Станоевски, Јован Стрезовски, Харалампие Поленаковиќ, Бранко Варошлија, Петре М. Андреевски, Петар Т. Бошковски, Блаже Ристовски, Живко Чинго, Димитар Башевски, Божин Павловски, Мето Јовановски, Фахри Каја и др.

Оттаму, воопшто не зачудува што така голем ерудит како Анте Поповски, со особен афинитет кон есеистиката, во еден миг решава да се нафати со макотрпна работа како што е пишувањето сценарио. Првиот негов ангажман на филмот е пишување авторско сценарио за долгометражен игран филм – искуство што нема повеќе да го повтори. Се работи за филмот ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, социјална драма снимена со долги, динамични кадри во 1968 година, во црно-бела техника, во режија на Љубиша Георгиевски, со Ристо Шишков во главната улога, за која реномираниот актер ја добива единствената награда во кариерата.

Во тоа време театарскиот режисер Љубиша Георгиевски има снимено еден долгометражен игран филм како корежисер – ПОД ИСТО НЕБО и два краткометражни филмови, така што ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ е неговото прво самостојно долгометражно остварување. Еве како Георгиевски, во своевидната исповед неколку години по реализацијата на филмот, се потсетува на тие времиња: „Во 1967 година, авторот (се однесува на Љ. Георгиевски, з.м.) го сними својот прв самостоен игран филм според сценариото на Анте Поповски, ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, со многу контроверзни критики. Беше прикажуван многу кратко и многу ретко. На интернационалниот фестивал во Мамаја доби диплома како еден од поуспешните филмови. Подоцна беше многукратно цитиран како пример на таканаречениот црн бран во македонската кинематографија. Тоа значеше антикомунистички филм“ (Георгиевски, 1992: 5).

Говорејќи за сценариото на филмот во едно интервју, Георгиевски ја нагласува неговата поетска димензија: „Го добив да го режирам ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ и тоа најмногу по заслуга на мојот покоен пријател Анте Поповски кој беше исклучително талентиран поет, кој напиша едно сценарио кое не беше драматуршки многу експлицитно, но беше чиста поезија, чудесно, и што е најважно, беше еден резолутен бунт против режимот. Со тој филм, кој веднаш беше забршотен и во Скопје и во Белград, сегде беше забршотен, со тој филм, не сум сигурен околу датумите, тука се и Душан Макавеев и Живоин Павловиќ, и десетина помлади режисери, на некој начин, или започна, или тој филм беше во самиот шпиз на почетокот на т.н. ‘црн бран’... Така беше наречен затоа што почна со една страшна, немилосрдна вивисекција на митовите од НОБ... Ние (припадниците на ‘црниот бран’, з.м.) бевме изгнаници, во Пула (на фестивалот, з.м.) во некои сали нè пикаа итн., оти не се знаеше кога ќе дојде Тито (да гледа филм, з.м.). Не дај Боже Тито да го видеше ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ...“ (Чупоски, 2014а), смеејќи

се нагласува Георгиевски, кој ги толкува и причините за постанокот на ова филмско остварување: „Тито, од страв од Сталин, за да го убеди дека не го напуштил идеолошкиот табор на комунизмот, во 1949-50 година воведо колхози, односно колективи, селански работни задруги. И тоа беше еден филм за една задруга во која се втеруваат селаните со котек, со сила, со зулум. Тие се бунат и на крајот тој филм завршува со една општа револуција. Тоа е контрареволуција, со секирите в раце тргнуваат. Никој не знае каде одат ама тргнуваат. Тој филм е, од идеолошка гледна точка, една демитологизација на НОБ ама во името на друга митологизација, во името на националната етно митологизација. Таму се длабоко вкоренети нашите етнички обичаи...” (Чупоски, 2014а).

Во истото интервју, Георгиевски низ смеа се осврнува и на одредените слабости на филмот: „Имаше таму и некои даноци платени на времето. Мораше и Анте (Поповски, сценаристот, м.з.) да се вади со понекоја реплика, така што тоа беше еден огро-

мен бунт против болшевизмот во името на некој иден социјализам со човечки лик” (Чупоски, 2014а).

Во својата книга „Генезата на македонскиот играл филм”, Георгиевски, во своевидна авторецензија, пошироко се осврнува на сценаристичките аспекти на филмот ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, нагласувајќи дека неговата содржина го осветлува основниот судир преку три основни ликови, кои прикажани по хоризонтала можат да се одбележат на следниов начин: „Секретарот на градскиот комитет како претставник на догматизираната свест, или историски конкретно како претставник на една сталинстичка идеологија; претседателот на задругата, Стамат, како претставник на една свест, којашто се ослободува, односно како чист марксистички херој; и на крајот, селаните, коишто сè уште немаат ниво на класна свест и се однесуваат како противречност, наречени притоа иронично – народ! Ако оваа содржина останеше на ова банално ниво на судирот, ќе добиевме само уште еден историски филм со повеќе или помалку прецизна слика на ед-



Сцена од филмот ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ (1968)

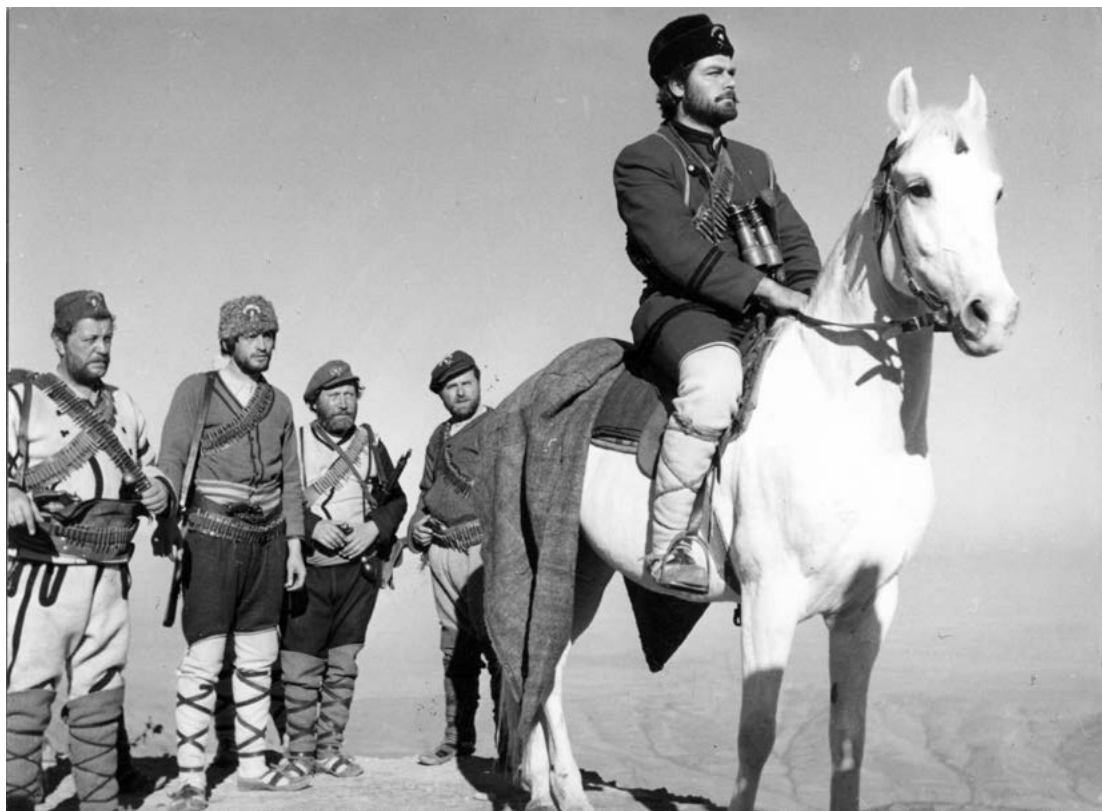
но време. Меѓутоа, оваа содржина е поамбициозна и претставува една сопствена поетска вертикала, при што вредностите на судирот можат да бидат изразени и вака: градскиот комитет како врховна догма што ги озаконува сите други вредности, како еден апсолут по себе и за себе, односно како Бог; Стамат, како свест во еден грчевит напор да се осознае себеси како човек и да се ослободи од темните наследи на минатото, односно од веригата што го врзува во орото на колективната потсвест на сите селани; и на крајот, селаните како народ, како колективна потсвест со свои табуи и свои вредности што не се менуваат преку ноќ! Суперего, Его и Ид! Преведени на митски јазик (содржината на филмот се обидува да го направи ова), овие вредности гласат вака: богови – титан (Стамат) – смртни луѓе. Прераскажана на овој начин, содржината би гласела вака: боговите ги тераат луѓето на тотална послушност, наметнувајќи им една нова хиерархија на вредности, а притоа лицемерно не им ја допуштаат единствената шанса да се вклопат во таа хиерар-

хија, зашто им ја одземаат единствената материјална можност за тоа (планината), а тоа нужно значи дека им ја одземаат и духовната, егзистенцијална можност! Луѓето реагираат со беспомошен гнев и запаѓаат во уште поголем мрак. Стамат, којшто се јавува во функција на Прометеј, настојува да го измири овој судир, жртвувајќи се себеси. Тој им го дава на луѓето огнот, за да притоа биде окован, Црните птици со огромни нокти му ги дупчат градите, но овој Прометеј има сили да се ослободи од нив, да ги растера и да остане сам со земјата и со сонцето, викајќи го народот пред заслепувачкото око на сонцето, како да го вика за свој сведок. Како да ги вика своите предци за сведоци, своите мрачни агли на свеста. Сонце – Човек – Земја“ (Георгиевски, 1992: 84-85).

И филмските критичари, толкувајќи го филмот, ја акцентираат ваквата митолошка конструкција на неговото сценарио. Така, Феликс Пашиќ во белградска „Борба“ оценува дека „Љубиша Георгиевски, режирајќи го филмот, се обидува да го следи текот



Сцена од филмот ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ (1968)



Сцена од филмот РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН (1969)

на внатрешните борби на Стамат, драмата на неговите разочарувања и дилеми, а на селаните притоа им доделува улога на некој вид антички хор кој послушно учествува во ритуалот на спротивставување на судбината. ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, на места, благодарение токму на таквиот распоред, ги проширува димензиите на основниот судир и му дава понекогаш подлабоко значење“ (Чупоски, 2014б: 39).

За американскиот критичар Роналд Холовеј – „...ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, со елементите на митско и магиско што ги поседува, според повеќе параметри е извонредно дело. Приказната, оригинално сценарио на Анте Поповски, им се спротивставува на принципите на повоената социјалистичка доктрина: Партијата е соочена со сили од повисок ред, со традиции закотвени во паганските народни обичаи и древните религиски верувања...” (Holloway, 1996: 43).

И македонскиот историчар на филмот, Мирован Чепинчиќ, пишувајќи за сценариото на ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, кој го одредува како филм што се движи по работ на експресионизмот, ги нагласу-

ва неговите митолошки аспекти: „...Интересирањето за човекот, ставен во состојба на бурните историски и идеолошки премрежија, и во овој сценаристички текст е во преден план. Авторот на сценариото, поетот Анте Поповски, несомнено со оригинална дарба и усет за судбинското во традицијата на живеењето на македонскиот човек, тематската материја ја нагласува со неоспорна поетска вокација. Нејзиното драмско богатство е содржано во зборовите и нивните созвучја, во неискажаните стравови и во премолчаните чувства. Сето ова го чини овој текст близок до модерните драмски толкувања на традицијата. Неговата сценска подобност е прилично препознатлива бидејќи тематските меѓи не го отфрлуваат митското, тие создаваат идеален драмски простор за спротивставување на повеќе тематски компоненти. Во услови на сценско интерпретирање, неговите митски и магиски елементи секако би доживеале интересна обликовна фактура, каде што ритуалните претставувања би имале попотполна драматуршка функционалност“ (Чепинчиќ, 1992: 222-223), за да заклучи дека „почнувајќи од претпоставената стилска генеза,

преку интересниот авторски пристап подреден на експериментирањето со класичната филмска нарација, сè до неговото остварување, не без продукциски ризик – ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ останува творечко искуство со повеќеслојни вредности за македонската кинематографија...” (Чепинчиќ, 1992: 232).

Веќе следната, 1969 година, Анте Поповски учествува и во следниот проект на Љубиша Георгиевски, филмот епопеја за Крушевската Република, насловен како РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН. Овде неговата улога се сведува на соработник на сценариото, заедно со Богомил Ѓузел и Владо Поповски, чии автори, по идеја на Ѓорѓи Абаџиев, се Јован Бошковски и режисерот Љубиша Георгиевски, а стручен консултант е академик Димитар Митрев. Не може точно да се оцени улогата на Анте Поповски во оформувањето на сценаристичката предлошка за овој филм, но овде само ќе го наведеме сеќавањето на режисерот Љубиша Георгиевски за проекцијата на филмот на тогаш најреномираниот југословенски филмски фестивал во Пула: „Тоа беше првиот македонски филм снимен со речиси исклучиво наши сили од првиот до последниот учесник во филмот. Во Пула беше прикажан во Арената. Маршал Тито, како љубител на филмот, му направи чест да го гледа. По проекцијата, маршалот не се удостои ни да го запознае авторот на филмот, како што е ред, а камоли да му честита...” (Георгиевски, 1992: 5-6). Можеме само да претпоставиме дека причините за таквото невообичаено поведение на југословенскиот претседател Тито се наоѓаат во исклучително нагласените македонски автономистички тенденции што се одраз на епохата за која раскажува филмската приказна, а кои не биле во согласност со тогашната официјална југословенска идеологија.

Во истата 1969 година, писателот Анте Поповски и режисерот Љубиша Георгиевски, заедно со реномираниот југословенски режисер Вељко Бу-

лаиќ, како и Ратко Ќуровиќ и Стеван Булаиќ, се дел од екипата што треба да изврши адаптација на дефинитивното сценарио за долгометражниот игран филм ЦАР САМОИЛ, напишано од историчарот и прозаист Драган Ташковски, но овој филм не бил реализиран (Личен фонд „Поповски Анте“, арх. ед. 6).

1.2. Краткометражни и документарни филмови

Другите филмови на кои Анте Поповски работи како сценарист се снимени во периодот во кој тој веќе застанува на чело на продуцентската кука „Вардар филм“. Така, во 1975 година го пишува сценариото за уште еден филм, овој пат краткометражен, на неговиот добар пријател Љубиша Георгиевски – КОЈ ВЕК МИНУВА НАДВОР, ДЕЦА?. Се работи за краток, деветминутен филм снимен во боја, целосно реализиран во родното село на поетот – Лазарополе, кој на поетски начин ја истражува проблематиката на феноменот на опустошување на македонското село и уште еднаш ја потврдува исклучително квалитетната уметничка корелација со режисерот Љубиша Георгиевски.

По овој филм, во периодот додека Анте Поповски е на чело на „Вардар филм“, следуваат уште девет документарни остварувања чиј сценарист е тој. Првите две им се посветени на луѓе блиски до неговиот хабитус – поетите со светско реноме – ЛЕОПОЛД СЕДАР СЕНГОР и ЕУГЕНИО МОНТАЛЕ – и двајцата нобеловци, и двајцата добитници на „Златниот венец“ на Струшките вечери на поезијата. Овие два филма го означуваат почетокот на плодната соработка на Анте Поповски со уште еден исклучителен македонски режисер – Кирил Ценовски.

Така, филмот ЛЕОПОЛД СЕДАР СЕНГОР е реализиран во 1975 година и претставува портрет на африканскиот државник и поет, претседател на Република Сенегал – ЛЕОПОЛД СЕДАР СЕНГОР. Филмот е снимен во Сенегал, во главниот град Дакар и на бреговите на Атлантскиот Океан, а разговорот со Сенгор во неговата резиденција го води поетот и дипломат Ацо Шопов, во тоа време југословенски амбасадор во Сенегал. Филмот ЕУГЕНИО МОНТАЛЕ е реализиран во 1976 година и вообичаено го портретира венценосецот, овој пат големиот италијански поет ЕУГЕНИО МОНТАЛЕ. Снимен е во Џенова, родниот град на поетот, но и во Милано и Струга.

По овие два филма, следува филмот ЏАФРА, нова соработка меѓу Поповски и Ценовски, дваесетминутен документарец во боја реализиран во 1978 година во Либан, поточно во бегалскиот камп Тал Ел Затр близу Бејрут, каде што Либанскиот фронт, за време на граѓанската војна во земјата, извршил не-



Сцена од филмот КОЈ ВЕК МИНУВА НАДВОР, ДЕЦА? (1975)



Сцени од филмовите ЛЕОПОЛД СЕДАР СЕНГОР (1975) и ЕУГЕНИО МОНТАЛЕ (1976)

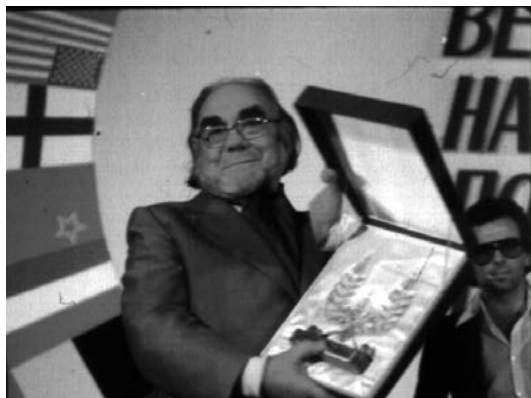
виден масакр над палестинските бегалци меѓу кои биле инфилтрирани и многу борци, припадници на Палестинската ослободителна организација – ПЛО. Филмот е реализиран од исказувања на неколку млади Палестинки што го преживеале масакрот, како и од архивски снимки од логорот и масакрот, а во филмот се појавува и тогашниот водач на Палестинската ослободителна организација – Јасер Арафат.

По ЏАФРА, Анте Поповски го напиша сценариото за документарниот филм ДАЕ, реализиран во 1979 година во режија на Столе Попов, за кој ќе проговориме подолу во текстот, а по многунаградуваниот ДАЕ, следуваа уште три документарни филмови чиј сценарист е Анте Поповски, кои се особено поврзани со неговата примарна вокација – поезијата. Имено, повторно станува збор за филмови портрети на исклучително реномирани поетски имиња во светски рамки, добитници на наградата „Златен венец“ на Струшките вечери на поезијата. Првиот од нив, под наслов ЕЖЕН ГИЛВИК, му е посветен на опусот на големиот француски поет, со осврт на неговата биографија. Реализиран е во 1979 година, во Париз, Охрид и Струга и исклучително успешно ја остварува својата цел – портретирање на венценосецот Гилвик. Режиер на овој филм, како и на другите од овој „поетски циклус“, е Кирил Ценовски, кој со композицијата на кадрите и адекватната употреба на контрастите, како и во претходните филмови од овој поетски циклус, визуелно многу успешно кореспондира со сценаристичката предлошка на Поповски, што секако резултира со врвно документарно остварување.

Вториот поетски портрет, чиј автор на сценариото е Анте Поповски, е реализиран во истата 1979 година и му е посветен на животот и делото на еден од најголемите шпански поети Рафаел Алберти. Филмот РАФАЕЛ АЛБЕРТИ претставува поетски портрет

на венценосецот Алберти и го следи неговиот животен и творечки пат, од родното место во Андалузија – Пуерто де Santa Марија, преку учеството во Граѓанската војна во Шпанија на страната на републиканците, четиридецениското прогонство надвор од родната земја, во Буенос Аирес, Париз и Рим, триумфалното враќање во Шпанија во 1977 година, како и добивањето на „Златниот венец“ во Струга и Охрид. Поетското сценарио на Поповски, исклучителната поезија на Алберти и визуелната поезија на Ценовски, во овој филм, се амалгираат во извонредно документаристичко остварување, кое без сомнение претставува едно од најрепрезентативните дела на македонската портретна документаристика.

Последниот филм од овој поетски серијал на Поповски и Ценовски е филмот МОСТОВИ – СТРУШКИ ВЕЧЕРИ НА ПОЕЗИЈАТА, реализиран во 1982 година. Филмот е ретроспектива на неколку години од реномираниот поетски фестивал во Струга и во него се презентираат лауреатите на „Златниот ве-



Сцена од филмот ЕЖЕН ГИЛВИК (1979)

нец“. Во овој филм делумно се искористени кадри од споменатите четири филма, се разбира во комбинација со нови материјали и низ него, покрај првата постава на македонската поетска сцена, дефилираат и големите поетски имиња на венценосците: Сенгор, Монтале, Дагларца, Алберти, Гилвик, Енценсбергер, Окуцава, Лундквист, Евтушенко и др.

Во истата 1982 година, по сценарио на Анте Поповски ќе бидат реализирани уште два документарни филмови кои повторно претставуваат своевидни уметнички портрети. Режисерот Александар Ѓурчинов во Охрид ќе го сними дваесетминутниот филм ВАНГЕЛ НАУМОВСКИ, во кој, преку исказите на самиот уметник, го портретира творештвото на сликарот, од почетоците на неговиот уметнички ангажман, па сè до актуелните сликарски преокупации.

Вториот филм е ВРАТИ НА БЕСКРАЈОТ, дваесетминутен филм снимен на локации во Скопје и Охрид, на тогаш младиот режисер Владимир Блажевски, во кој познатиот македонски актер Драги Костовски, тешко болен од карцином на белите дробови, зборува за соочувањето со болеста и смртта.

2. Анте Поповски како продуцент

Продуцентските визији на Анте Поповски се јасно назначени уште на самиот почеток од директорувањето во „Вардар филм“. Имено, уште во 1975 година, во интервју за белградска „Политика“, Поповски ја лоцира главната болка на македонската кинематографија, актуелна и денес, недостатокот од оригинални сценарија. „...Сценариото не се пишува за година или две. Всушност, таа работа треба да биде основен филмски ангажман на куќата (‘Вардар филм’, м.з.), таа мора да создава, да гради сце-



Сцена од филмот ВРАТИ НА БЕСКРАЈОТ (1982)

наристи. Меѓутоа, една грешка вообичаено е проследена од друга: не само што не успеавме да оформиме кружок, школа, на изразени автори на сценарија туку, кога и ќе се појавеа, не успеавме да ги врземе за себе. Покрај тоа, во тежнењето за сопствени национални дела, за сите, па и за нашата кинематографија може да биде многу опасна ориентацијата на затворање на кругот на соработка, кога не се почитува правото на естетски потврден и идејно актуелен сценаристички материјал – сеедно од каде доаѓа... Наш хендикеп досега беше што немавме побогат фондус на сценарија, па сега наша прва задача е таа состојба да ја коригираме. Нешто веќе направивме: со триесетина автори потпишавме договор и се надевам, за година-две, ‘Вардар-филм’ ќе располага со добра основа на текстови, сценарија, со што би можело да се прават планови и за подолго време. Нивната тематска ориентација е историска, но пред сè современа и од поблиското минато...” (Чолић, 1975: 28).

Директорот Поповски, во истото интервју, откако го нагласува извонредно добриот третман на филмската култура во Југославија во тој период, укажува на необично ниските авторски хонорари за ангажман во филмската уметност. „...Се работи за совршено добар третман на филмската култура кај нас (во Југославија, м.з.), која (филмската култура, м.з.) се анимира на неколку начини: републичките заедници за финансирање на културата, филмските фондови, потоа соработката со телевизијата, со дистрибутерите, со општинските собранија, а особено е голема помошта на стопанските организации. Па сепак, филмскиот работник плаќа еден данок: премногу ниските хонорари, почнувајќи од сценаристите до режисерите, барем кај нас (во СР Македонија, м.з.). Притоа да не забораваме дека филмскиот работник, авторот, не располага непосредно со основната техничка база, со работна маса, да не речам телефон. Ова материјално прашање е исто така важно, но се надевам дека со помош на повиканите и одговорните фактори во Републиката (Македонија, м.з.), ќе го совладаме...” (Чолић, 1975: 28).

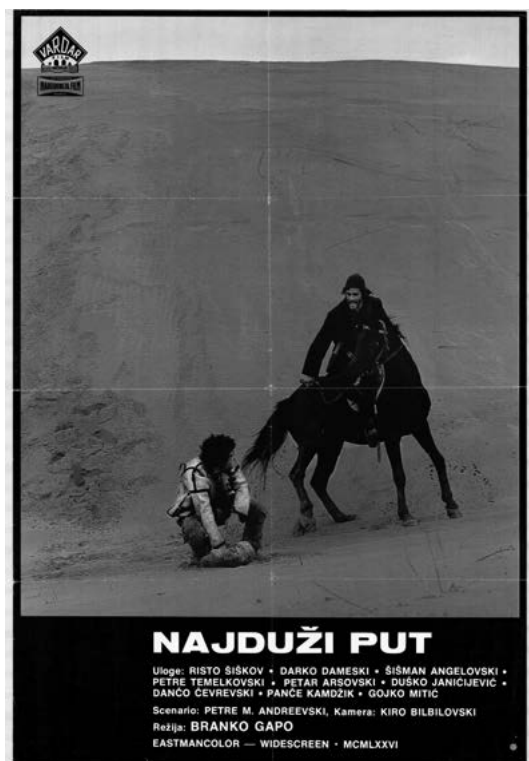
„...Вработувањето во ‘Вардар филм’ почна во 1976 година, со доаѓањето на Анте Поповски за директор. Тој донесе одлука дека не би требало филмските работници да се оставаат на несигурност, па се донесе еден правилник под кои услови ќе бидат вработени, така што секој вработен филмски работник мораше да направи три или четири документарни филмови во текот на годината. Во тоа време и општата состојба во Македонија беше релативно добра, имаше една материјална благосостојба на разни нивоа. Со доаѓањето на Анте По-

повски 'Вардар филм' доби еден нов импулс, се зголеми продукцијата, а и неговиот авторитет придонесе за подобра комуникација со власта, така што непосредно можевме да комуницираме и да се договараме за некои проекти кои беа од големо значење за Македонија, особено од играната продукција. Ние во тоа време правевме по 12-15 документарни филмови во текот на годината. На Фестивалот на документарен и краткометражен филм во Белград сме учествувале со дури 10-12 филмови кои биле селектирани во разни конкуренции, што за југословенски услови беше релативно висок просек. Во тоа време се појавија и нови режисерски имиња во Македонија, се подигна општиот квалитет на продукцијата, и во креативна, авторска и во технолошка смисла. 'Вардар филм' купи нова техника, нови камери, нови монтажни маси, се обновил зградата, се создадоа услови и буквално би се рекло дека беа на европско ниво. И тоа резултираше со многу вредности. Доаѓањето на Анте Поповски внесе нов дух во 'Вардар филм', тој имаше неверојатен слух. Во тоа време се снимени и ТУЛГЕШ и ДАЕ и ВРАНЕШТИЦА и ГОЛГОТА, и тоа беше најверојатно еден од најуспешните периоди на 'Вар-

дар филм'..." (Чупоски, 2011 – 2012: 92-93). Со овие зборови, еден од најдобрите македонски документаристи, Мето Петровски, го опишува времето на директорувањето на Анте Поповски во тогаш единствената продуцентска кука во Македонија – „Вардар филм“, во два мандата, во периодот од 1974 - 1982 година кој е означен како „златна доба“ на „Вардар филм“. Во тој период, како што беше споменато, се решава статусот со перманентно вработување на филмските работници, се зголемува продукцијата на снимените филмови, се обновува филмската техника, се јавуваат нови режисерски имиња кои снимаат неколку ремек-дела на македонската кинематографија. Анте Поповски како филмски продуцент односно како генерален директор на институцијата, непосредно е ангажиран во работата на сите овие проекти од кои ќе споменеме само неколку...

2.1. Игрена продукција

Најплодниот македонски режисер Бранко Гапо, додека Анте Поповски е на чело на „Вардар филм“, реализира две од своите ремек-дела, не случајно и двете работени според литературни предлошки. Во



Плакати од филмовите НАЈДОЛГИОТ ПАТ (1976) и ВРЕМЕ, ВОДИ (1980)

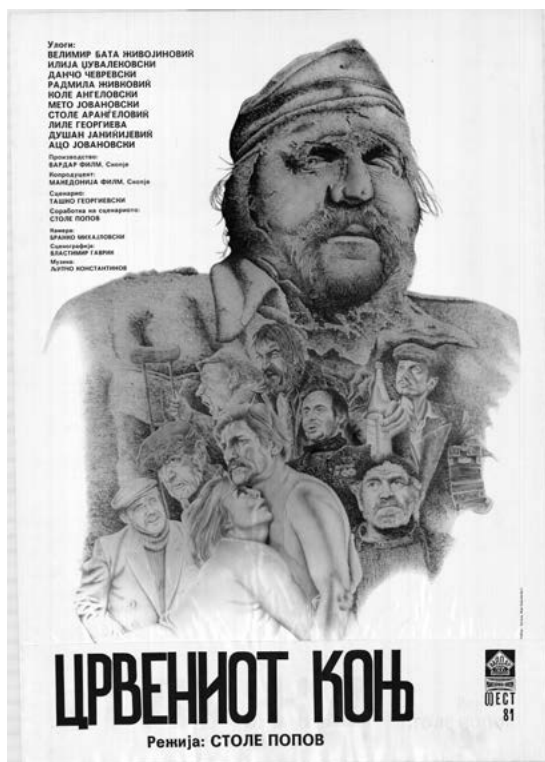
1976 година, Гапо, во копродукција со „Македонија филм“, во колор, во вајдскрин-техника, ја режира историската драма НАЈДОЛГИОТ ПАТ, филм што на Фестивалот на југословенски игран филм во Пула, истата година, ги доби наградите за режија, камера и актерска игра. Следната, 1977 година, во продукција на Драмската редакција на Телевизија Скопје, со „Вардар филм“ како извршен продуцент, ќе произлезе и ТВ-серијата под ист наслов, НАЈДОЛГИОТ ПАТ, во четири едночасовни епизоди. Сценариото, и на филмот и на серијата, е на писателот Петре М. Андреевски, а иако тоа не е наведено на шплицата на филмот, работено е според исклучително автентичната документарна проза, сеќавање на Крсте Иванов Наумовски од село Врбјани, кое под наслов „Од Дебарца до Дијар-Бекир и назад“ е објавено во книгата „Темни кажувања“ (Македонска книга, 1967, составувачи: Кирил Камилев, Славко Јаневски, Метод Јовановски), зборник во кој се содржани сеќавања на очевидци на настаните од предилинденскиот, илинденскиот и постилинденскиот период (Чупоски, 2016: 61). Сепак, за историјата на македонската кинематографија вреди да се забележи дека постојат одредени контроверзи околу сценариото на НАЈДОЛГИОТ ПАТ. Имено, режисерот и актер Коле Ангеловски тврди дека до „Вардар филм“ тој прв поднесол авторско сценарио за филмот, но тоа не било реализирано. „...Мене, на пример, ми го украдоа сценариото за НАЈДОЛГИОТ ПАТ, а јас им го предложив во 'Вардар филм', тврди Ангеловски (Синадинов, 2016: 14). Режисерот Гапо, во интервју за загрепско „Око“, уште во 1976 година ги разрешува дилемите околу спорната ситуација: „Да, за тој текст се заинтересира Коле Ангеловски и долго работеше на него. Претпријатието ('Вардар филм', м.з.), во својата кадровска структура, имајќи го предвид мојот интерес, сметаше, во согласност со сценаристот Петре М. Андреевски, дека таа приказна, во согласност со моите сознанија, треба јас да ја пренесам на екран. Еден свет со исчанчено несекојдневие и состојба која внатре во себе се контрапунктира, му одговараа на мојот однос спрема темата...“ (Петрушева, 2016: 152).

Во 1980 година, режисерот Бранко Гапо, во копродукција на „Вардар филм“ и „Македонија филм“, го реализира филмот ВРЕМЕ, ВОДИ, по сценарио на писателот Јован Стрезовски, работено по неговиот роман *Води*, од кој истата година ќе произлезе и ТВ-серија од пет едночасовни епизоди. ВРЕМЕ, ВОДИ претставува имагинарна историска епска повест која хронолошки ја раскажува приказната за жителите на две фиктивни западномакедонски села, Сушево и Каменово, кои се во постојан конфликт поради недостиг на вода. И тој конфликт трае, иако во

селата се менуваат властите, прво српската окупациска власт во Кралството Југославија, потоа фашистичката италијанска, за време на Втората светска војна, па сè до југословенско/македонската комунистичка власт по војната. За да се почувствува атмосферата од снимањето на сетот на „Вардар филм“, во тие години кога Анте Поповски е на чело на институцијата, ги наведуваме сеќавањата на споменатиот режисер Метод Петровски, помошник на режија на Бранко Гапо на ВРЕМЕ, ВОДИ. „...ВРЕМЕ, ВОДИ имаше над стотина членови на артистичката екипа од разни страни на Југославија. Лидија Плетл беше главна женска улога, играа многумина реномирани македонски артисти, имаше доста споредни улоги. Организацијата беше релативно комплицирана, имавме 200-300 костими, се снимаше далеку од Скопје, во непосредна близина на Струга, во селото Ташмаруниште. И можете да замислите, едно село кое е полумртво, да го оживеете, да му дадете душа, да се добие впечаток дека тоа живее со полн ритам. А тоа не беше така едноставно. Ние тие затворени македонски села буквално ги оживувавме преку овој филм на Бранко Гапо. И буквално сите жени во селото беа артисти, имаа и дијалог, така што имаше една неверојатна атмосфера...“ (Чупоски,



Плакат од филмот ЈАД (1975)



Плакати од филмовите ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА (1977) и ЦРВЕНИОТ КОЊ (1981)

2011 – 2012: 94).

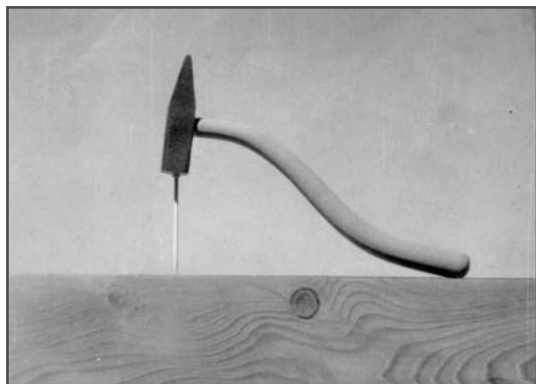
За историјата на македонската кинематографија е вредно да се нотира дека за време на снимањето на ВРЕМЕ, ВОДИ ќе дојде до познатиот конфликт меѓу актерот Ристо Шишков и помошник режисерот Мики Стаменковиќ, при што Шишков јавно ги изнесува своите промакедонски политички ставови. Резултатот од конфликтот е тоа што хрватскиот актер Борис Дворник го менува Шишков, кој го напушта снимањето и за кого оваа епизода остава трајни последици врз животот и кариерата.

Од другите особено вредни остварувања на македонската кинематографија реализирани во „златната доба“ на „Вардар филм“, секако треба да се споменат играните филмови: средновековната фреска ЈАД од 1975 година и филмот со сериозна општествена критика ОЛОВНА БРИГАДА од 1980 година, и двата во режија на Кирил Ценевски; ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА од 1977 година, во режија на Александар Ѓурчинов, со тогаш големата југословенска ѕвезда Неда Арнериќ во главната роља; партизанскиот ПРЕСУДА, на Трајче Попов, реализиран во истата година, ЦРВЕНИОТ КОЊ, од 1981 година, дебитант-

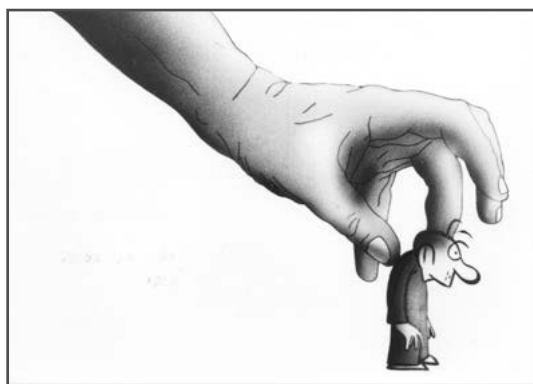
скиот долгометражен игран филм на Столе Попов, работен според прозата на Ташко Георгиевски, кој е автор и на сценариото, за епопејата на егејските Македонци; и ЈУЖНА ПАТЕКА од 1982 година, во режија на Стево Црвенковски.

2.2. Анимиран филм

Сепак, кога се говори за „Вардар филм“ во времето на Анте Поповски, еден феномен не смее да се испушти, а тоа е можеби најкреативната појава во македонската кинематографија во периодот на седумдесеттите години на минатиот век, Студиото за цртан филм во „Вардар филм“, односно т.н. Македонска школа на анимиран филм, која, инспирирана од многу попрочуената во светски рамки Загребска школа на анимиран филм, остварува повеќе критички интонирани и меѓународно наградени остварувања. Нејзини најзначајни претставници се Дарко Марковиќ, кој во тој период ги реализира: ГРАНИЦА, СТОП, ТРИ МИНУТИ ВО СВЕТОТ НА МИРОСЛАВ БАРТАК, БЕЛО ТОПЧЕ, ПЕТ ФИЛМА ОД РАКА, СТРЕЛБИ, БУКВАР ЗА ПИСМЕНИ, ПОСЛЕДНИОТ



Инсерт од филмот ОТПОР (1978)



Инсерт од филмот РАКА (1980)

ПРОЗОРЕЦ, ЦИРКУС и РАКА; Петар Глигоровски, кој ги реализира ФЕНИКС и АДАМ (5 ДО 12); Боро Пејчинов, кој ги реализира БЛИЖНИ НАШИ..., многунаградуваниот ОТПОР и РАСТЕЊЕ; Делчо Михајлов, кој ги реализира ХОМО ЕКРАНИКУС, УСПЕХ и ЉУБОВНА ПРИКАЗНА; и други автори. За жал, поради непостоење на конзистентна културна стратегија на македонската држава во тој период, Македонската школа за анимиран филм на „Вардар филм“, по заминувањето на Анте Поповски од оваа институција, се распадна, а авторите беа принудени да си ја обезбедуваат егзистенцијата изработувајќи графички дизајни и рекламни спотови и никогаш повеќе да не ѝ се вратат на анимацијата.

2.3. Документаристика

Македонската кинематографија во периодот на Анте Поповски бележи особен успех во документаристиката. Така, споменатиот режисер Мето Петровски, меѓу другите бројни документарни филмови во својот опус, по сопствено сценарио ги реализираше и ремек-делата ВРАНЕШТИЦА и ГОЛГОТА. Со ВРАНЕШТИЦА, кој е снимен во 1976 година, освојува „Сребрен медал“ на тогаш реномираниот Белградски фестивал на југословенскиот документарен и краток филм. Интересни се секавањата на Петровски околу почетокот на реализацијата на филмот, кои одлично го отсликуваат начинот на работа на продуцентот Анте Поповски кој посветува особен интерес за проектите што му се чинат вредни за реализација, а како што времето ќе покаже, тој има неверојатно истенчен осет околу тие прашања. „...ВРАНЕШТИЦА всушност беше телевизиски проект, сакавме да правиме телевизиски филм за местото Вранештица. Речиси сè беше организира-

но, кога сценариото случајно дошло до Анте Поповски. Ми се јави Анте Поповски и ми вели: 'Утре те чекам во канцеларија!' Отидов јас и ми вели: 'Слушај да ти кажам, немој да помислуваш за ВРАНЕШТИЦА на телевизија, тоа избриши го веднаш. Сега можеме да разговараме за ВРАНЕШТИЦА како филм!' И така всушност почна. Мислам дека заедно отидовме во Вранештица. Тој исто така беше воодушевен. Па, можете да замислите дека Вранештица во тоа време кога е снимен филмот произведуваше можеби 100 000 парчиња керамички производи. Тоа е буквално еднакво на една индустрија. Речиси секоја куќа правеше стомни, тави за печење, грниња за варење грав итн. Вранештица имаше 150 куќи во тоа време, кои беа фактички 150 мали погони за производство. Значи, секоја куќа имаше тркало за вртење, простор за печење, за сушење, девојчињата речиси сите знаеја да ги сликаат и да ги цртаат производите, жените беа трговци, продаваа по пазари, итн. Еден неверојатно комуникативен народ, подготвен да разговара со тебе, да се ценка, да те убедува и да ти каже дека овој производ е најдобар. Ние бевме буквално шармирани и воодушевени од Вранештица...“ (Чупоски, 2011 – 2012: 93).

Мето Петровски во 1979 година го снима филмот ГОЛГОТА и со него освојува „Златен медал“ на Белградскиот фестивал. Филмот е снимен во Лесново, во близина на Лесновскиот манастир и претставува апотеоза на трудот на човекот, на неговиот напор и на неговата креативност при макотрпната работа на вадење и мајсторска изработка на воденичарски камења кои во минатите векови се носеле дури до Виена.

Сликарот и режисер Коле Манев, во 1977 година, по сопствено сценарио, го реализира едночасовниот документарен филм во боја ТУЛГЕШ, име-



Сцена од филмот ВРАНЕШТИЦА (1976)

Сцена од филмот ГОЛГОТА (1979)



нуван според романскиот прифатен дом за сместување на децата бегалци од Граѓанската војна во Грција. Во овој филм Коле Манев на визуелно супериорен начин ја раскажува трогателната приказна за одисејата на овие деца кои се принудени да ги напуштат своите домови и да престојуваат во источноевропските земји, како и уште потрогателните средби со родителите по долги години, кога децата се веќе возрасни луѓе. ТУЛГЕШ, во истата 1977 година, на тогаш престижниот Фестивал на југословенскиот документарен и краткометражен филм во Белград, е награден со главната награда, „Голем златен медал“ за режија.

За филмот АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА, реализиран во 1976 година, режисерот Столе Попов исто така доби гран-при „Голем златен медал“ за режија на фестивалот во Белград, а филмот беше и југословенски кандидат за „Оскар“, во категоријата документарен филм. АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА е вистинско документарно ремек-дело, кое, преку автентични сведоштва, го прикажува животот на македонските иселеници во Австралија, од гратчето Менџимап до метрополата Сиднеј, прикажува луѓе што се задоволни со својата работа и печалба, но

уште повеќе, луѓе што длабоко се каат што ја напуштиле татковината во трка по пари, вечни странци во општество кое ги прифаќа само како евтина работна сила.

Документарниот филм ДАЕ, што на ромски јазик значи „мајка“, реализиран во 1979 година, по сценарио на Анте Поповски, кој го напишал сценариото под работен наслов МЕЧ, СВЕЗДИ, НАВАРА (ДАЕ), е најуспешниот македонски документарен филм во досегашната историја на македонската кинематографија. Овој филм на режисерот Столе Попов му донесе уште еден „Златен медал“ за режија на фестивалот во Белград, а „Златен медал“ за најдобра камера доби и снимателот Мишо Самоиловски. Филмот освои и гран-при на фестивалот во Оберхаузен, а беше награден и во Мелбурн, Лајпциг и Лондон. ДАЕ досега е единствениот македонски документарен филм кој во трката за „Оскар“ стигна меѓу петте најдобри номинирани документарци.²

² Во 2020 г., истиот успех – номинација меѓу петте најдобри документарни филмови кандидати за „Оскар“, го повторил и филмот МЕДЕНА ЗЕМЈА на режисерскиот тандем Тамара Котевска и Љубомир Стефанов.

Сцена од филмот ТУЛГЕШ (1977)



Тоа му појде од рака уште и на Милчо Манчевски, со ПРЕДДОЖДОТ во 1995 година, но во категоријата најдобар игран филм од неанглиско говорно подрачје.

ДАЕ е филм во кој на поетски начин се портретира животот на едни од последните Роми номади (т.н. „Цигани – чергари“), снимени на автентична локација, во нивната чергарска населба крај Бели Дрим, кај Призрен. Во филмот дефилираат сугестивни, поетски кадри, кои низ лирски елементи ја претставуваат карактеристичната ромска иконографија: ритуалното довикување на дождот, раѓањето на новороденче, детската игра на босоногите Ромчиња, колоритните бои на облеката, атмосферата во чергата, галопот на коњите, ритуалното капење, празнувањето на Ѓурѓовден, танците, итн. Во филмот отсутствува нарација во „офф-тон“ или пак зборување на протагонистите директно во камера и сè е подредено на зачувување на автентичната атмосфера на чергата. Крупните планови на избраните лица на стариците Ромки и нивните помлади сонароднички и сонародници, како и акцентирањето на поврзаноста на протагонистите со четирите основни елементи: воздухот, земјата, огнот и водата, на филмот му даваат исклучителна поетска димензија, што, се разбира, е заслуга и на сценаристот Анте Поповски и на режисерот, а оваа нагласена поетска димензија е дополнително засиlena со употребата на адекватно избрана музика. ДАЕ во ниен миг не го идеализира животот на Ромите, туку, напротив, нетенденциозно, го прикажува во сета негова реалност. Сепак, ДАЕ не е филм само за Ромите. Тој е истовремено и метафора за слободата и радоста, а Ромите се само парадигма на слободата затоа што никакви надворешни услови не можат да ги поматат нивната вечна безгрижност и радост, нешто што сценаристот и режисерот на филмот многу успешно успеале да го претстават во ДАЕ.

Сепак, и во овој случај, повторно за историјата на македонската кинематографија е вредно да се одбележи дека и овој филм го следат одредени контроверзи. Имено, снимањето првично му било доделено на споменатиот сликар и режисер Коле Манев кој тврди дека тој ја почнал реализацијата на ДАЕ, но поради одредени недоразбирања со „Вардар филм“, монтирањето на филмот го довршил Столе Попов: „...Екипа на 'Вардар филм' и јас во својство на режисер отидовме во околината на Призрен, каде што се имаа сместено поголема група Роми-номади, и таму во период од неколку дена го снимивме материјалот за филмот ДАЕ. По неколку месеци од снимањето одбив да го монтирам филмот затоа што не знам од кои причини 'Вардар филм' одбиваше да ми го исплати хонорарот за фил-



Сцена од филмот ДАЕ (1979)

мот ТУЛГЕШ, кој истата година доби Гранд при на фестивалот во Белград, и како второ, не сакаше да склучиме договор за новиот филм ДАЕ, тогаш со работен наслов ФРАНЦИЈА. Материјалот им беше нуден на еден, потоа на друг режисер, кои одбиваа да го монтираат знаејќи дека јас стојам зад тој филм. Наредната година од војска се врати Столе Попов и нему му беше понудено, убедувајќи го дека тоа се архивски материјали на 'Вардар филм'. Кога филмот беше готов, отидов до челните луѓе на 'Вардар филм' и им реков дека треба да го стават и моето име на шпицата, во спротивно ќе поведем судски процес, нешто што и се случи. Судијата Никола Прелиќ повика филмски вештаци од Белград (д-р Душан Стојановиќ, м.з.) и првата пресуда беше во моја полза, бидејќи вештаците тврдеа дека моето име треба да стои на шпицата, без разлика колкав е мојот авторски удел. Во периодот што следувааше, силни политички личности интервенираа во повисоките судски инстанции, по што беше поништена првата судска пресуда и добив нова, во која стоеше дека сум бил на снимањето, ама сум немал намера да направам филм и од тие причини моето име не треба да стои на шпицата од филмот!" (Манев, 2012: 24).

Како и да е, филмот ДАЕ останува најголем успех во историјата на македонската документаристика досега, а една анегдота вели дека, кога го гледал филмот, прочуениот американски режисер Сем Пекинпо, возбудено извикал: „Да, ова е филм што го сакам, што емотивно допира до мене. Ремек-дело!“ (Митрически, 2011: 101).

3. Анте Поповски и Сем Пекинпо

Токму со Сем Пекинпо е поврзана и една непријатна епизода од периодот кога Анте Поповски е на чело на „Вардар филм“. Имено, Поповски, како човек со исклучителен осет за вредно филмско остварување, се обидува да оствари соработка со едно од најголемите имиња на американската кинематографија, особено актуелен во тој период – Сем Пе-

кинпо, режисер познат, пред сè, по визуелно иновативниот и не ретко експлицитен опис на насилството, но и по своевидното деконструирање и преиспитување на жанрот на вестерн филмот. Негов најпознат филм е ДИВАТА ОРДА, реализиран во 1969 година, кој и до ден-денес е едно од културните остварувања на жанрот, а покрај овој филм, Пекинпо ги сними уште, исто така извонредните, ремек-дела: МАЈОРОТ ДАНДИ, во 1965 година, БАЛАДАТА ЗА КЕЈБЛ ХОГ, во 1970, КУЧИЊА ОД СЛАМА, во 1971, ИЗЛЕЗ, во 1972, ПЕТ ГЕРЕТ И БИЛИ КИД, во 1973, ДОНЕСЕТЕ МИ ЈА ГЛАВАТА НА АЛФРЕДО ГАРСИЈА, во 1974, ЖЕЛЕЗНИОТ КРСТ, во 1977, КОНВОЈ во 1978 година, а во 1983 година го сними и својот последен филм, шпионскиот трилер ОСТЕРМАНОВИОТ ВИКЕНД.

Ете, токму со режисер од таков калибар, директорот на „Вардар филм“, Анте Поповски, во 1980 и 1981 година се обидува да воспостави соработка за снимање на филмот ОТФРЛЕН, по сценарио на режисерот. За таа цел Пекинпо доаѓа во Македонија, престојува во Скопје и Струга, преговара со „Вардар филм“, но епилогот од целата епизода е трагичен. Од соработката нема ништо затоа што директорот на „Вардар филм“ Анте Поповски е обвинет за проневера на општествените средства.

Надлежниот за случајот истражен судија на Окружниот суд Скопје, Петар Најданов, издава наредба да се изврши вештачење на материјално-финансиското работење на осомничениот, да се изврши преглед на целокупната документација на сметководството на „Вардар филм“, но и на „Алкалоид“, „Југобанка“, „Палас турист“ и Стопанската комора, и „...со вештачењето да се утврди начинот на исплата на американскиот филмски режисер Сем Пекинпо во текот на 1980 и 1981 година. Да се утврди дали постои договор со режисерот, дали постои одлука на Работничкиот совет за склучување на договор и реализирање на филмскиот проект, на кој начин се обезбедени девизните средства и од која работна организација и врз основа на која основ, на кој начин се префлени и на чија сметка се префлени истите девизни средства, кој дал налог и на колкав износ да се исплати од обезбедените девизни средства на име на американскиот режисер Сем Пекинпо. Исто така, да се утврди колку динарски средства се потрошени за трошоците на престојот на американскиот режисер во Скопје, Струга и други места во СР Македонија, во времето на склучувањето на договорот, на кој начин и од кои средства се платени истите трошоци, и за која цел, по чија одлука и дали има одлука на Работничкиот совет за истите трошоци“. Понатаму истражниот судија уште бара „...да се утврди во временскиот период почнувајќи од 1975 г. до 1982 г. осомничениот Анте

Поповски во својство на генерален директор на РО 'Вардар филм', дали склучувал договори со поголем број на лица-автори, дали потпишувал решенија за исплата на надоместоци за изготвување на сценарија, синопсиси и идеи за филмови, со колку лица такви договори склучил, колку парични средства се потрошени за исплата на овие договори, дали се реализирани договорите од договорните странки односно дали се исполнети договорните обврски од споменатите лица на кои гласат договорите... Дали постои одлука од надлежниот самоуправен орган за склучување на вакви договори со надворешни соработници, дали постои одлука кој е овластен да ги склучува и потпишува истите договори. Дали постои одлука од самоуправен орган за отпишаните парични средства по овој основ без да биде извршена работа. Исто така да се утврди од какви парични средства е вршена исплата за оваа цел, и од кои извори..." (Личен фонд „Поповски Анте“, арх. ед. 22).

Каква била атмосферата во „Вардар филм“ во овој период, можеме да насетиме од напомената на потврдата што ја составил судскиот вештак Стојче Зафировски на 27 септември 1983 година: „Вештото лице го бараше и преводот од сценариото ОТФРЛЕН од Сем Пекинпо, меѓутоа 'Вардар филм' не беше во можност да го предаде бидејќи истото е одземено од страна на инспекторот Трајче Тасевски на ден 3.2.1983 год. (оригиналот), а преводот е одземен од страна на инспекторот Слободан Катусhev. И оригиналот и преводот до денес не се вратени..." (Личен фонд „Поповски Анте“, арх. ед. 24).

Како што се гледа, хајката по успешниот директор на „Вардар филм“ била немилосрдна. Овде нема да навлегуваме во причините за ваквиот третман на директорот и врвен поет Анте Поповски туку само ќе заклучиме дека средината очигледно не била доволно зрела за неговите смели обиди да воспостави вистински продуцентски однос во работата на филмот, што подразбира во одредена фаза од работата да се преземат и одредени финансиски ризици. Сепак, поради овој инцидент македонската кинематографија е осиромашена за веројатно врвно дело на Пекинпо, а кога ќе се погледне на досегашниот нејзин тек, може да се види дека поголемо име од овој режисер досега не било ни близу во комбинација за соработка со ниту една македонска филмска продуцентска куќа.

За причините за ваквиот третман на поетот, во едно интервју делумно проговори писателот академик Божин Павловски: „...Еднаш, кога го затворија поетот Анте Поповски затоа што му дал аванс на легендарниот филмски режисер Сем Пекинпо, кој престојуваше во хотелот 'Континентал', група писатели отидовме кај еден мокник да протестираме, а

тој ни се развива: 'Што се буните, не лежи во затвор поетот Анте, туку директорот Анте!' Всушност, беа скарани две гарнитурѝ политичари од Водно, а нашиот врвен поет беше колатерална штета..." (Дувњак, 2013: 28).

Како и да е, ниту инцидент од ваков калибар не може да фрли сенка на периодот кога Анте Поповски е на чело на „Вардар филм“, период во кој, како што веќе беше споменато, е решен работниот статус на филмските работници, обновена е филмската техника и снимени се голем број ремек-дела на македонската кинематографија.

А за животните принципи на големиот поет доволно зборува следниов цитат од негово интервју: „Моето гесло во животот е да го почитувам достоинството на другиот, да не обвинувам никого и за ништо. Никој освен мене не е виновен за моите лични постапки. Обвинувањето во голем дел се поистоветува со клевета, која, во својата суштина, сака да му ја одземе честа на некој невин. Да обвиниш некого, најчесто – без никаква основа, значи да немаш сопствено достоинство и да посегнеш по достоинството на другиот.“ (Петревска, 2004б: 20), потенцира Анте Поповски, додавајќи дека „...во средина на неработници, бездарници и негатори, во средина на егоцентрици и зли – името исклучително тешко се создава.“ (Петревска, 2004а: 20). Истовремено, Поповски предупредува на примитивизмот како најголема опасност: „Примитивниот, твоето внимание кон него го проценува како твоја сервилност. Внимателно со примитивните и талантирано глупите! Држете ги на поголема дистанца од себеси!“ (Петревска, 2004а: 20).

4. Заклучок

Академикот и поет Анте Поповски, човекот што своевременно пишуваа дека сиот живот својот дом го извишувал „...не со камен и вар,/ со чивии и греди туку со книги: /книги извишувал нагоре/ книги на полици и над полици/ од книги ми беа масите/ и столовите,/ на книги заспивав/ и со книги се будев...“ („Свеќа меѓу книгите“), човекот што, без сомнение, трајно се вгради во историјата на македонската литература и култура преку својата врвна поезија и есеистика, сепак, поради извонредниот квалитет на неговото литературно творештво, не треба да биде занемарено она поспоредното – неговиот ангажман како сценарист и долгогодишен директор на „Вардар филм“ во времето на најголемите успеси на оваа продуцентска куќа, затоа што Анте Поповски со својот ангажман како сценарист и продуцент, несомнено, трајно ја задолжи и македонската кинематографија. Оттаму, периодот на неговото директорување со тогаш единствената филмска продуцентска куќа во Македонија нималку случајно се нарекува „златна доба“ на „Вардар филм“.

Користена литература

- Георгиевски, Љубиша. 1992. „Генезата на македонскиот играл филм“. Скопје: Кинотека на Македонија.
- Дувњак, Гордана. 2013. „Интервју со Божин Павловски. Не знам да молчам кога гледам неправда“. „Утрински весник“ (20 јули 2013), стр. 28.
- Личен фонд „Поповски Анте“. Кутија бр. 231. НУ Кинотека на Република Северна Македонија. Арх. ед. 1-33.
- Манев, Коле. 2012. „Зошто повторно за 'ДАЕ'?“ *Дневник* (6 ноември 2012), стр. 24.
- Митрически, Антонио. 2013. „Теорија и практика на документарниот филм“. Скопје: Универзитет за аудиовизуелни уметности – Европска филмска академија ЕСПА Париз, Скопје, Њујорк.
- Петревска, Гордана. 2004а. „Последното претсмртно интервју со поетот и академик Анте Поповски. 9“. „Македонија денес“ (19 април 2004), стр. 20.
- Петревска, Гордана. 2004б. „Последното претсмртно интервју со поетот и академик Анте Поповски. 12“. „Македонија денес“ (22 април 2004), стр. 20.
- Петрушева, Илинденка (ур.) 2016. „Бранко Гапо. Монографија“. Скопје: Матица македонска.
- Синадинов, Стојан. 2016. „Коле Ангеловски – последниот Мохиканец на комедијата (интервју)“, „Tea модерна“ (1 јуни 2016), стр. 14.
- Holloway, Ronald. 1996. „A History of Macedonian Cinema: 1905-1996“. „Kino. Special issue“. Скопје: Cinematheque of Macedonia.
- Чепинчиќ, Мирослав. 1992. „Македонскиот играл филм. Книга прва. Години на генезата и времето на стилските преобразби“. Скопје: Кинотека на Македонија.
- Чолић, Милутин. 1975. „Ових дана у 'Вардар филму'. Нестрпљивост новог почетка. Разговор са Антом Поповским о македонском филму данас“. „Политика“ (6.11.1975), стр. 28.
- Чупоски, Атанас. 2011 – 2012. „Филмот прво се сонува – па се реализира! Долг разговор со Метод Петровски, добитник на 'Златен објектив' за исклучителен придонес во македонската кинематографија“, „Кинопис“, бр. 41-42, стр. 83-99.
- Чупоски, Атанас. 2014а. „Интервју со Љубиша Георгиевски“. „Љубиша Георгиевски. 55/77“ (ДВД-издание). Скопје: Кинотека на Македонија.
- Чупоски, Атанас (ур.). 2014б. „Љубиша Георгиевски. 55/77“ (каталог за ДВД-издание). Скопје: Кинотека на Македонија.
- Чупоски, Атанас. 2016. „Телевизиското творештво на Бранко Гапо“. „Бранко Гапо. Монографија“. (ур. Илинденка Петрушева). Скопје: Матица македонска, стр. 55-67.

Златко ЃЕЛЕСКИ

„КАМИНГ-ОФ-ЕЈЦ“ ЕЛЕМЕНТИ ВО МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ (1952 – 2022)

УДК 791(497.7)»1952/2022»(049.3)
УДК 791.32
Кинопис 61(33), 2022

1. Терминолошка дефиниција и дистинкција

Филмовите за созревање, односно „каминг-оф-ејц“ жанрот вклучува творби, во кои главните протагонисти се млади ликови, кои поминуваат низ една животна трансформација, во периодот од нивното детство во светот на возрасните. Императив на протагонистите е да смогнат патешествие, од наивноста до себепознанието, поминувајќи низ корпус на животни доживувања, кои вклучуваат емоционално, душевно и сексуално будење. Филмовите за созревање, во дадена инстанца, имаат способност да ги кондензираат начелата на колективното искуство на луѓето, значенски збогатени со поривите и импулсите на индивидуите, кои, со текот на годините, започнуваат да наликуваат на временски капсули, за добата, генерациите и културата што ја опфаќаат.

Универзалноста на овие филмови се содржи во потребата на секој човек да донесе одлуки, кои го тангираат насочувањето на неговиот живот, што го овозможува поистоветувањето со главните ликови во „каминг-оф-ејц“ делата, затоа што и тие се соочуваат со постапката на донесување круцијални и решителни одлуки, кои се однесуваат на членовите на нивната фамилија, пријателите, образованието, работните обврски, сексуалната определба, односно претставуваат обид да се погледне во неизвесната иднина. Меѓутоа, ниту една животна приказна, за влез во светот на возрасните, не е идентична, а сепак е нужна, за секој гле-

дач да може да помине низ неа и притоа поистоветување, колку што има своја посебност, толку е и сроден егземплар на идентификација. Специфично, а сепак сеопшто прифатено и применето. Навраќајќи се на овие филмови, нужно е гледачот носталгично да се присети на својата загуба на детството. Затоа филмовите за созревање на интимно рамниште се поистоветуваат со гледачите, нудејќи аспекти на своевидно, иманентно исполнување, кое умее да воспостави емотивна нишка со гледачот, на која ќе се навраќа до крајот на животот. Тука се крие нивната вонвременска димензија, во кореспонденцијата со гледачите и иницирањето на корпусот на емоционални состојби кај нив. Затоа, неретко, „каминг-оф-ејџ“ филмовите стануваат култни дела, кои обележуваат генерации гледачи, кои им овозможиле на младите доследно да ги изнесат својот глас и нарав.

Индикативно е дел од филмовите да имаат тенденција да се одвиваат во краток временски период, отсечен од животот, најчесто искористувајќи го летниот распуст, односно делот од животот во кој се ослободени момците и девојките од училишните обврски, но дел од ликовите имаат работни ангажмани, сè со цел да стекнат финансиска независност од родителите. Некои од протагонистите ги донесуваат одлуките во оваа сезонска временска одредница, а во други филмови се разработува созревањето спорадично, етапно и постепено, во текот на училишната година. Во други филмови ликовите се надвор од училишниот систем и животните одлуки ги учат на друго рамниште, односно суровиот уличен живот претставува нивна водилка, која има сопствен сублимат на правила и вредности, кои ги почитуваат небаре се етички кодекс, кој им е пренесен од страна на нивните родители. На потешкиот начин, тие ги учат животните лекции за психолошки и морален раст. Во спротивно, ќе страдаат од своите грешки.

Поголем број од филмовите за созревање повеќе се базираат врз развојот на дијалогот и емоционалната состојба, отколку врз физичката акција, освен во филмовите кај што предничи физичката комедија. Нивниот императив е да бидат транзитни филмови, односно трансформативни творби, во кои протагонистот има своја арка на емоционална преобразба, смогната во процесот на осознавање на себеси и светот наоколу.

Несомнено дека во филмовите со оваа концепција постои и доза на обрнување во минатото, во формативните години, досегајќи до круцијални одлуки, кои симболизираат животен пресврт, односно созревање на личноста, при соочувањето со надоаѓачките проблеми, што претставува првото, најчесто горко вкусување на одговорностите на

возрасните. Затоа некои од овие филмови се ретроспективни, односно прераскажани со манир на флешбек, низ кој возрасните ликови се навраќаат на своето присетување на чинителите, кои имаат доведено до нивно стекнување со животна мудрост и искуство. Ретроспективниот филм содржи импресионистичко соочување со соголената вистина, создадена од страсна легура на наивност и умевање. Голем број од нив се полуавтобиографски, кај што авторите на делата, на непосреден начин, го екранизираат своето детство и најчесто се творби од зачетокот на кариерата, затоа што е свежо нивното сеќавање.

Евидентна е разликата помеѓу тинејџерскиот филм и „каминг-оф-ејџ“ филмот, кој е понаивен и со необременета содржина со емоционалното тежиште, туку најчесто се потпира врз принципите на комедијата, наспроти духовитоста, спознанието и осознавањето на филмовите за созревање, па ако има животна лекција за учење, тогаш таа е сервирана со условно кажано „меки удари“, кои би можеле младите ликови да ги поднесат, наместо да ги нокутираат животот.

Во светски рамки, „каминг-оф-ејџ“ филмот историкографски има свои нукулци преку филмските адаптации на ПИНОКИО (1940) и БАМБИ (1942), од периодот околу Втората светска војна, меѓутоа дистинкцијата во канонот на жанрот се образува во 50-тите години на минатиот век, со БУНТОВНИК БЕЗ ПРИЧИНА (1955, Николас Реј), трилогијата АПУ на индискиот режисер Сатјаџит Рај, култниот претставник на францускиот нов бран 400 УДАРИ (1959, Франсоа Трифо), како и прекрасниот ИВАНОВОТО ДЕТЕСТВО (1962, Андреј Тарковски). Генерациите од 60-тите израснале со овие филмови и преку текот на контракултурата, односно појавувањето на битниците, хипиците, сексуалната револуција и рокенрол културата, се појавуваат филмски автори, кои одлучуваат незадоволството и револтот на младиот човек да ги прикажат на големото платно. ОЛИВЕР (1968, Керол Рид), ДИПЛОМЕЦ (1967, Мајк Николс), ЛЕТО ВО 42. (1971, Роберт Малиган), ХАРРОЛД И МОД (1971, Хал Ешби), АМЕРИКАНСКИ ГРАФИТИ (1973, Џорџ Лукас), ОДВОЈУВАЊЕ (1979, Питер Јејтс), ПРЕКУ РАБОТ (1979, Џонатан Каплан), БЕДЛЕНДС (1973, Теренс Малик) стануваат одраз на непоколебливоста и непокорот на младите и нивното пронаоѓање на себеси. Во 80-тите години мора да се земе предвид филмскиот предводник на овој жанр, кој ќе ги „израсне“ идните генерации филмски творци, за нивните дела да се потпираат врз здравиот темел од концепциите и начелата на неговите филмови. Станува збор за Џон Хјуз и неговите филмови: КЛУБОТ ЗА ПОЈАДОК (1985), УБАВИЦА-

ТА ВО РОЗОВО (1986), ШЕСНАЕСЕТ СВЕКИ (1984), СЛОБОДНИОТ ДЕН НА ФЕРИС БУЛЕР (1986) и многу други дела, во кои невообичаените протагонисти образуваат значителни врски. Сексуалното будење станува предлошка на: ПОРКИ (1981, Боб Кларк), РИЗИЧЕН БИЗНИС (1983, Пол Брикман), ПОСЛЕДНАТА АМЕРИКАНСКА ДЕВИЦА (1982, Боаз Давидсон), потоа АУТСАЈДЕРИТЕ (1983, Френсис Форд Копола), созревањето преку авантурите е евидентно во СТОЈ ДО МЕНЕ (1986, Роб Рајнер), додека на исток децата се обидуваа да ја преживеат војната во ДОЈДИ И ВИДИ (1985, Елем Климов), додека Робин Вилијамс ги подучуваше момците во ДРУШТВОТО НА МРТВИТЕ ПОЕТИ (1989, Питер Вир). Деведесетите години се во доминација на Ричард Линклетер и неговиот ЗБУНЕТИ И КОНФУЗНИ (1993), кој ја презеде круната од Хјуз и го дели тронот со Камерон Кроу, кој својот придонес во жанрот го оствари во 1982 година со БРЗИТЕ ВРЕМИЊА ВО СРЕДНОТО ВО РИЧМОНД, а во 1992 година со СИНГЛС, кој стана ода на гранч движењето и другите музички филмски остварувања, предводени од млади протагонисти, кои се наоѓаат на животните крстопати. Свој отпечаток во рамки на филмовите за созревање остави и Бен Стилер, режирајќи го РЕАЛНОСТА ГРИЗЕ (1994), додека, пак, суровите животни лекции од улицата во афро-американското маало беа прикажани во МОМЦИТЕ ОД НАСЕЛБАТА (1991, Џон Синглтон), како и филмовите на Спајк Ли: КРУКЛИН (1994) и КАЧИ СЕ ВО АВТОБУСОТ (1996). Ксавиер Долан е еден од модерните режисери, кој инсистира да ги прикажува генерационите јазови и конфликти помеѓу младите и возрасните во своите филмови во овој милениум. „Каминг-оф-ејџ“ филмовите го илустрираат созревањето на ликовите и со помош на патешествието, во спрега со роуд-филмот, како во турнејата на РЕЧИСИ ПОЗНАТ (2000, Камерон Кроу) и подоцнежниот И МАЈКА ТИ ИСТО (2001, Алфонсо Куарон).

Иако централните ликови на овие филмови, во минатиот век, биле машини, со чесни исклучоци налик: МАРГАРИТКИ (1966, Вера Хитилова), ПИКНИК НА ХЕНГИНГ РОК (1975, Питер Вир), ЛАК ЗА КОСА (1988, Џон Вотерс), ХЕДЕРС (1989, Мајк Леман), НЕЗНАЈКА (1995, Ејми Хекерлинг), ЗЛОБНИ ДЕВОЈКИ (2004, Марк Вотерс), во почетокот на овој век женските ликови не се повеќе споредни во „каминг-оф-ејџ“ жанрот, туку ги преземаат главните улоги, како во: ДЕВОЈКА, ПРЕКИНАТА (1999, Џејмс Манголд), ФРАНЦЕС ХА (2002, Ноа Бомбах), ДЕБЕЛА ДЕВОЈКА (2001, Кетрин Бриле), ЏУНО (2007, Џејсон Рајтмен), ОБРАЗОВАНИЕ (2009, Лон Шерфиг), канскиот победник СИНАТА Е НАЈТОПЛА БОЈА (2013, Абделатиф Кечиче), потоа МАРИЈА АНТОАНЕТА (2006) и

САМОУБИСТВОТО НА ДЕВИЦИТЕ (1999) во режија на Софија Копола, НА РАБОТ НА СЕДУМНАЕСЕТ (2016, Кели Фремон Крег), ЛЕЈДИ БРД (2017, Грета Гервиг) и ПРОЕКТОТ ФЛОРИДА (2017, Шон Бејкер), ОСМО ОДДЕЛЕНИЕ (2018, Бо Бурнам), СКЕЈТ КИЧЕН (2019, Кристал Мосел), БУКСМАРТ (2019, Оливија Вајлд) и МАЛИ ЖЕНИ (2019, Грета Гервиг). Момците не заостануваат зад нив со: НАПОЛЕОН ДИНАМИТ (2004, Дерек Хес), бразилскиот ГРАДОТ НА БОГ (2002, Катија Лунд и Мернандо Мирелес), како и КРАЛСТВОТО МУНРАЈЗ (2012) и РАШМОР (1998) во режија на Вес Андерсон, потоа МОМЧЕСТВО (2014, Ричард Линклетер), снимен во период од 12 години, претставувајќи детален „слајс-оф-лајф“ филм, потоа: МУНЛАЈТ (2016, Бери Џенкинс), ВИКАЈ МЕ СО ТВОЕТО ИМЕ (2017, Лука Гваданињо), КАЛ (2017, Ди Рис), СО ЉУБОВ, СИМОН (2018, Грег Барланти), СРЕДИНА НА 90-ТИТЕ (2018, Џона Хил), амалгирајќи го жанрот во хибрид со хорор-филмот во: ЛЕТОТО ВО 1984 (2018, Франсоа Симард, Анук и Јоан Карл Вајсел), СУПЕР ТЕМНИ ВРЕМИЊА (2017, Кевин Филипс), ЏИНЏЕР СНЕПС (2000, Џон Фосет), СУРОВО (2016, Јулија Докурно), КЕРИ (1976, Брајан де Палма) и многу други. ХАРИ ПОТЕР (2001, Крис Колумбус) демонстрираше дека е возможно амалгирањето со фантастичниот жанр. СПАЈДЕРМЕН (2002, Сем Раими) отсекогаш бил успешен хибрид со суперхеројскиот жанр, а дистопијата била присутна во ИГРИ НА ГЛАДНИТЕ (2012, Гери Рос) и РАЗЛИЧНА (2014, Нил Бургер) и други поджанрови на научната фантастика, со која успешно се комбинираат тропите на „каминг-оф-ејџ“ жанрот, како во случајот на ПАНОВИОТ ЛАВИРИНТ (2006, Џилермо дел Торо). Анимираниите творби на Хајао Мијазаки, како што се: АВАНТУРИТЕ НА МАЛАТА ЧИХИРО (Spirited Away, 2001), МОЈОТ СОСЕД ТОТОРО (1988), ПРИНЦЕЗАТА МОНОНОКЕ (1997), меѓутоа и ГРОБОТ НА СВЕТИЛКИТЕ (1988, Исао Такахата), ПЕРСЕПОЛИС (2007, Винсент Пароно, Марјане Сатрапи) се само неколку примери во кои, преку анимираниот цртеж, се доближуваат супстанцијални „каминг-оф-ејџ“ тропи до широкиот аудиториум.

Кабелските телевизии и стриминг сервисите максимално го искористуваат овој концепт, базирајќи ги ТВ-сериите како: ЧУДНИ НЕШТА (2016, браќата Дуфер), 13 ПРИЧИНИ ЗОШТО (2017, Брајан Јорки), КРАЈОТ НА ОВОЈ Е... СВЕТ (2017, Џонатан Ентвисл), СЕКС ЕДУКАЦИЈА (2019, Лори Нан), АМЕРИКАНСКИ ВАНДАЛ (2017, Ден Перолт, Тони Јасента), ЈАС НЕ СЕ СОГЛАСУВАМ СО ОВА (2020, Џонатан Ентвисл, Кристи Хол), СО ЉУБОВ, ВИКТОР (2020, Исак Аптејкер, Елизабет Бергер) и многу други ТВ-серии во кои отворено се разработуваат теми од ЛГБТ-провениенција. Со оглед на тоа што љубовта е со-

ставен дел од речиси секој филм за созревање, сродноста со романтичните комедии, романсите и мелодрамите е неизбежна.

Елементи од жанрот се забележливи уште во античката книжевност, односно во Хомеровата „Одисеја“ од 8 век пр.н.е. Во романтизмот доминантни елементи се присутни во „Историјата на Том Џоунс“ и „Кандид“, а „билдунгс“-романот на Џејн Остин, исто така, ги применува начелата на овој жанр. „Портретот на уметникот во младоста“ на Џејмс Џојс е пример за разработување на овие тропи, меѓутоа „Големиот Гетсби“ е пример во кој наратор во делото не е протагонистот, туку човек што него едвај го познавал, па затоа има дистинкција во фокализацијата. Силвија Плат, Вирџинија Вулф, Џ. Д. Селинџер, Харпер Ли, Стивен Кинг и многу други помлади автори до ден-денес ги употребуваат тропите на жанрот, за осмислување и формулирање на своите дела.

Меѓутоа, кинеските режисери се имаат соочено со проблемот на задржување на авторскиот интегритет и независност на делото, наспроти социополитичкиот режим на државата и побаруваната на конsumerистичката култура, кои стремат кон жртва за немил компромис од нивна страна, на штета на самите дела. Кога еден автор е на годишна возраст од 18 до 25 години, му преостанува да го преточи на филм своето дотогашно животно искуство, што, само по себе, е „каминг-оф-ејџ“ приказна, која секогаш ќе биде популарна во Холивуд, затоа што мнозинството посетители во киносалите се на годишна возраст од 18 до 25 години. Децата отсекогаш биле едни од најредовните посетители на киното, од неговиот зачеток до ден-денес. Самото искуство на гледање филм е поинтензивно за нив отколку кај возрасните, благодарение на визуелниот удел на медиумот и поради нивното емоционално инволвирање во самите погледнати приказни. Тие ги посетувале саботните матинеа, учествувале во кино-клубовите, а значителен е нивниот однос во аудиториумот, имитирањето на облеката, говорот и однесувањето погледнато на филм, па поради големото влијание од филмот врз нив, се јавуваат стравовите на возрасните од штетните влијанија и се раѓа потребата од цензура, како метод на забрана на погледнатите теми, кои ги тангираат, во бегот обид да ги вратат надлежноста и ингеренциите врз нивното слободно време. Меѓутоа, никој не може да го запре тинејџерскиот бунт, ниту европските цензори успеале да ја сотрат американската тинејџерска деликвентност на филм, ниту можеле да ги спречат криминалните момци и конsumerистичките девојки во германскиот повоен филм, ниту милитантниот индустриски комплекс можел

да ја спречи бунтовната младина ниту, пак, конзервативните религиозни кружоци успеале да го скротат тинејџерското просветлување во муслиманските земји, кај што феминизмот и еманципацијата на девојките, до ден-денес, ја водат оваа борба. Овие филмови непречено отвораат дебата за горливи теми во мултиетничките општества и за квір-проблематиката.

„Каминг-оф-ејџ“ филмот содржи приказни на иницијација, на созревање, при што протагонистите не само што се соочуваат, имплицитно, иницирајќи еволутивна промена во себеси, туку се во конфликт со мноштво социјални проблеми, навлегувајќи во новите домени на психо-социјалното искуство на возрасните, евентуално иницирајќи социјални промени. Иако индивидуите имаат развиено целосен сексуален капацитет во адолесцентниот период, сепак ја немаат комплетно преземено улогата на возрасни во општеството, ниту се потполно невини, ниту пак преземаат одговорност за своите одлуки. Тие се наоѓаат во трансформативен период, помеѓу церемонијалните премини на раѓањето, пубертетот, бракот и смртта, започнувајќи три фази во иницијалната постапка на: сепарација, транзиција и реинкорпорирање во општеството, смогнато преку иманентното патешествие. Ликовите се соочуваат со своите илузии за животот, ги тестираат наметнатите морални вредности и се соочуваат со предавството од најблиските, соочени со значајна одлука, со која ќе мора да излезат од комфор-зоната на детството. Машките ликови шематски се означени со типизирани инстанци како: „гикови“, „спортисти“, „опасни момци“, „талентирани деца“, „добри момци“, „популарни“, „самотни“, „креативни неконформисти“, „гневни млади“, „женкари“, „зависници“ и „најдобри пријатели на протагонистите“, а за разлика од нив, девојките имаат свои категоризации во: „машкуданки“, „манична пикси девојка“, „фина“ наспроти „опасна“ девојка, „кул девојка“, „следбеничка“, „БФФ“, „чудна девојка“, „разгледана богаташка“, „непопуларна“ и „популарна девојка“, „нова девојка“, „несебична и грижлива“, „свршено несовершена“ и многу други подгрупи на овие стереотипни концепции, кои се прераснати во филмски архетипи, кои не се исклучуваат себеси до крајот на филмовите. Овде согледуваме дека со поделбата и класификацијата на табори, кои сведочат за социјалната динамика на кружоците како хиерархија, која подоцна ќе ги детерминира сталежот и класите во општеството, може да се донесе заклучокот дека ликовите не се само еднодимензионални егземплари, кои може да се стават во претпоставена фиока, туку содржат широк спектар на

карактеристики и елементи, од најразлични квалификации.

На макро рамниште, овие филмови ги посочуваат проблемите на општеството, во кое се ситуирани ликовите. Филмот за созревање смета дека треба да биде конституиран како сопствен жанр, затоа што има замен состав на собитија, тематски одредници, кои содржат заеднички интерес на младите протагонисти, се потпираат врз трансформативен период, во кој мора да донесат круцијална одлука, која ќе им ги промени животите.

2. Поранешната младина од маргините на СФРЈ го гради денешното општество (1952 – 1999)

Иако корифеите на домашниот филм, браќата Манаки, имаат богато наследство во документирање на културниот живот и историските настани, можеме да заклучиме дека, по Втората светска војна, започнуваат да се појавуваат младите ликови во домашниот филм. На почетокот срамежливо и незабележливо, најчесто како споредни ликови, односно на маргините на филмовите, но со секоја деценија се зголемуваат нивното учество и удел во делата. Филмовите во 50-тите и 60-тите години, во европски рамки, како на пример СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ ВОЗОВИ (1966, Јиржи Менцел), се најдобар пример за поставување на младо и срамежливо момче во изолирана постојка, насреде военото луѓило. Како што во овој култен филм се поставени „каминг-оф-ејџ“ елементите, така и во повоените македонски филмови, во кои главна тематска преокупација се воените настани, без разлика дали вклучуваат: партизани, воени лица, комити, гемичи, војници во Народно-ослободителната војна, тие се предводени од млади момци и девојки, адолесценти со пушка, кои се пуштени, со наредба, да ги жртвуваат животите во околните шуми, за идеалот на слободата. Таков е случајот со СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ (1961, Жика Митровиќ), во кој млади борци за слобода, на особен начин се обидуваат да дојдат до саканата ослободителна цел, по насилан пат. Во ЦРНО СЕМЕ (1971, Кирил Ценовски), евидентно е изживувањето со младите во масовните сцени. Младите, исто така, се на нишан во воениот период и во филмовите на Бранко Гапо, како што е ИСТРЕЛ (1972), но и младите што се борат против турскиот аскер во НАЈДОЛГИОТ ПАТ (1976). Затоа, пак, во неговиот ВРЕМЕ, ВОДИ (1980) може да го забележиме водарот од споредната улога, како ја развива наративната љубовна нишка со сточарката, што е еден од неколкуте филма во кои се раѓа љубов насреде бојното поле, помеѓу адолесцентите. Меѓутоа, секоја љубов не е доброволна, каков

што е случајот со МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА (1967, Трајче Попов), во кој се одвиваат поттурчување и силување, за да се стане бегова жена, или пак соодносот помеѓу германски командант и македонската ќерка во ЦЕНАТА НА ГРАДОТ (1970, Љубиша Георгиевски).

Младите женски ликови, во домашните воени филмови, иако биле поставени во споредните улоги, сепак, имаат значителен удел во развивање на заемниот однос со протагонистите. Таков е случајот со партизанката Вела, која е скриена од страна на мајка и син во селото во култниот ВОЛЧА НОК (1955, Славко Јаневски). За разлика од неа, Катрина и Елизабет се централни ликови во првиот домашен филм во боја МИС СТОН (1958, Жика Митровиќ).

Меѓутоа, според мене, првиот радикален облик, во кој домашниот филм ги допира светските текови и овозможува да се излезе од ретроградниот воен филм, е филмот посветен на скопскиот земјотрес МЕМЕНТО (1967, Димитрие Османли), во кој се овозможува нова преселба по земјотресот и вселување на младата Дора, но ја забележуваме и Јана, која под шатор се забавува со пријателите на сурф рок, кој одекнува од грамофонски плочи, наоѓајќи се во еден љубовен триаголник, помеѓу поручник од американска болница и локалниот Го-го, што сведочи дека Османли имал големо познавање и смисла за вметнување на силни „каминг-оф-ејџ“ елементи, кои и ден-денес се присутни во светскиот филм. КАДЕ ПО ДОЖДОТ (1967, Младан Слјепчевиќ), филм што доаѓа од провениенција на роуд-филмот, го доловува зачетокот на младешката љубов на Борис. Очигледно дека ова е една од најплодните години за истакнување на младешките пориви на ликовите, затоа што во ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА (1967, Бранко Гапо), постигната е љубовта на градското момче Фидан со девојката од село Благуња, а во ЧЕТВРТ СОПАТНИК (1967, Бранко Бауер), секретарка се бунува за општото добро на работниците, што говори за силен женски лик, ставен во носечка улога во филмот. Османли не запира тука со еман-



МЕМЕНТО

ципирањето на девојките, затоа што ги поставува во една прекрасна сцена, во која се наоѓаат во една заедничка просторија, во која една од нив свири на гитара, а Кате и нејзината дружина шеговито разговараат за момците, што може да се погледне во култниот ЖЕД (1971). Во 70-тите години на минатиот век, младите женски ликови веќе добиваат и носечки улоги во филмовите, како, на пример, во: КОЛНАТИ СМЕ, ИРИНА (1973, Коле Ангеловски), каде што се разработува забранетата љубов на мелничарот, или пак во ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА (1977, Александар Ѓурчинов), истакнувајќи ја љубовта на



КОЛНАТИ СМЕ, ИРИНА

пливачката. Младиот женски лик, кој го глуми Силвија Стојановска, може да се забележи помеѓу војниците во ЦРВЕНИОТ КОЊ на Столе Попов од 1981 година. Во 90-тите години, три значајни домашни филмови имаат млади ликови, кои се составен дел од сџеата, како што е случајот со првиот сегмент од триптихот на ПРЕД ДОЖДОТ (1994, Милчо Манчевски), односно помошта што ѝ ја нуди пипрот на бегалката. Режисерот Димитрие Османли повторно наоѓа начин да вметне млад женски лик, во својот неореалистичен АНГЕЛИ НА ОТПАД од 1995 година, во кој забележуваме девојка што си



ПРЕД ДОЖДОТ

го бара своето минато на отпадот, спореден лик на балерина, која придонесува за збогатување на елементите на магичниот реализам, кои се присутни во делото. Секако дека не смее да биде изоставен и бескрупулозниот САМОУНИШТУВАЊЕ (1996, Алтан-ај Ербил), во кој чичко Кумплунг решава да го направи недозволивото сексуално наметнување врз девојката на својот син.

Младите момци, надвор од воените филмови, си го наоѓаат и своето место во модерните домашни остварувања, како што е одличниот ВИЗА НА ЗЛОТО (1959, Франце Штиглиц), филм во кој асистенти на режија се Гапо и Османли, работен по текст на Славко Јаневски, филм за опортунистот Симон, девојката Лена и нејзиниот брат Цветко, кои заглавуваат во шверц со наркотици и се наоѓаат во бегство од авторитетите. Додека, пак, кога се во прашање несогласувањето и генерацискиот јаз помеѓу таткото и синот, не смее да биде изоставен култниот ХАЈ-ФАЈ (1987, Владимир Блажевски), кој го разработува судирот на сфаќањата и погледите на повратникот од затвор и синот, кој е музички продуцент.

Најголемо богатство на домашниот филм, во поглед на присуство на „каминг-оф-ејџ“ тропите, претставува иновативниот БУНТ НА КУКЛИТЕ (1957, Димитрие Османли), еден од првите домашни филмови, кој не само што го предводат деца, туку исклучиво се базира врз детската глума во панаѓурот и поигрувањето со војниците и куклите. Посебноста филмот ја добива во халуцинаторните жанровски излети, кај што преку кошмарните прикази, детето рицар, кое има психокинетички моќи да раководи со метеж и преостанати натприродни сили, се пресметува со стравичната наезда од оживеаните кукли, во манир на британските и италијанските хорор-филмови од минатото. Филмот содржи прагма-



БУНТ НА КУКЛИТЕ

тична дидактика, до која се доаѓа благодарение на лекцијата што се учи на сон. Уште еден бисер во домашната кинематографија, предводен од детски протагонист, претставува МАЛИОТ ЧОВЕК (1957, Жика Чукулик), во кој Мишо бега од училиште и од неговите разведени родители, спријателувајќи се со криминалци, кои ќе ја злоупотребат неговата доверба при изведуваче на грабеж. Потребата за внимание и подлегнувањето на суровите закони на улицата, како и спознавањето на зловната природа на човекот, се значајни „каминг-оф-ејџ“ тропи, кои ги разработува овој филм со Емил Рубен. Истата година Славко Јаневски го режираше СОНЦЕ ЗАД РЕШЕТКИ (1957), поетичен филм за авантурата на детето, кучето и возовите. Ова не е единствениот филм



СОНЦЕ ЗАД РЕШЕТКИ

на Јаневски, кој вклучува детски ликови, затоа што три години подоцна го режира краткиот ДАВИД, ГОЛИЈАТ И ПЕТЕЛ (1960), во кој е изведена куклена претстава за младиот нејзин гледач. Јаневски е сценарист на МАКЕДОНСКИ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ (1971, Ватрослав Мимица), кој го вклучува детето Миле во споредна улога, позициониран наскреде военото лудило. Во МАКЕДОНСКА САГА (1993, Бранко Гапо), Кирил Поп Христов го глуми новиот учител во селото, кој ги подучува децата, кои ги исполнуваат масовните кадри, во споредните улоги, а во ЦИПСИ МЕЏИК (1997, Столе Попов), синовите и ќерката, исто така, се споредни ликови, во широката фамилија



ДАВЕ

на главниот лик, кои се соочуваат со последиците на животните одлуки на родителот. Столе Попов својот интерес за динамиката на ромската заедница на филм го негува уште од документарниот филм ДАЕ, од 1979 година, во кој е документиран животот во населбата под шатори, каде што деца трчаат насекаде, влегуваат и излегуваат од кадрите, особено во сегментот на сеопштата веселба.

Децата стануваат протагонисти и на малиот екран, во периодот кога Македонија ја стекнува својата независност, кога се создава постамент на голем дел воспитно-образовни ТВ-серији, кои беа продуцирани и емитувани на Македонската радиотелевизија, со кои израснаа генерации деца, вклучувајќи ме и мене. Такви се ТВ-сериите како првата играна серија за деца во боја ВОЛШЕБНОТО САМАРЧЕ од 1975 година, потоа БЕЛОТО ЦИГАНЧЕ од 1984 година, амбициозната БУШАВА АЗБУКА од 1985 година, ОПСТАНОК од 1990 година, потоа ДАЈТЕ МУЗИКА, УМНИ ГЛАВИ, ГОЛЕМИ И МАЛИ, ВЕСЕЛА МАТЕМАТИКА, САЛОН ХАРМОНИ, ПОГРЕШНО ВРЕМЕ, САШКА И САШО, ЧУДОВИШТАТА ОД НАШИОТ ГРАД, ВО СВЕТОТ НА БАЈКИТЕ, ЕУРЕКА, а деца се појавуваат и со понекоја епизодна улога во МАКЕДОНСКИ НАРОДНИ ПРИКАЗНИ.



ОПСТАНОК

3. Смена на генерации (2000 – 2009 година)

Во 2000-тите, самата домашна филмска продукција ја поминува својата трансформација, од формативните години на воените филмови и изблиците во закоравените социјални драми, со дивергентни дела, кои допираат до најразновидни проблематики, кои ги тангираат тековните генерации нниматели. За да бидат подучени во воспоставување на нов поредок во домашниот филм, се разбира дека е потребно да се има силен предводник, кој знае што ги очекува идните генерации. Стефан Сидовски во своите кратки аматерски филмови САМПАК

НА ЦИВИЛИЗАЦИЈАТА (2002) и СОМНАМБУЛИЗМОТ НА ЕДЕН ЛУНАТИК (2003), преку ликот на професорот, им соопштува на учениците за стапите на глобализацијата и конsumerизмот, за шупливите идеали, кои маркетиншки ги наметнуваат корпорациите, како и за лажните вредности, од кои младите треба да се држат подалеку. Колку засадената мисла на неговата егзегеза ќе 'рти во нивната глава и ќе побуди разбирање и контемплација, е дискутабилно, или неговата слободоумна реч насилно ќе биде покорена и задушена. Во 2003 година Томислав Алексов го режираше телевизискиот филм ГЛАСОТ НА СВЕТЛИНАТА, во кој Снежана Конеска ја глуми мајката на глувонемото дете Најден, кое е подучено од неа во нејзиниот дом. Новинарката, глумена од Магдалена Ризова, се обидува да ѝ даде до знаење дека, поради нејзините проектирани стравови, таа го гуши Најден и не му дозволува да има безгрижно детство со пријателите и го држи при себе, во напуштеното село, сметајќи дека градот е зол. Преголемата грижа станува негов хендикеп, не овозможувајќи го спознавањето на светот. Меѓутоа, режисерот Игор Иванов успешно го претстави светогледот на својот млад протагонист, потонат во своите аутистични глетки во БУБАЧКИ (2003), при тоа прикажувајќи го неговото безнадежно опкружување, во напуштената постојка на пругата, недостатокот на разбирање од страна на возрасните, особено од насилниот родител, дете кое грижливоста ја изразува преку негата кон бубачките. Поигрувањето со симболиката на нивното значење не запира тука, затоа што гневот, кој се наталожува во момчето, избива на површина поради неговата бунтовност, демонстрирана со престојувањето на возот. Овој краток филм е одличен исчекор напред, во продолжување на визуелната поезија на Славко Јаневски, но во посуров и пореалистичен манир. Кога сме кај суровоста, во 2004 година, два долгометражни играни филмови се занимаваат со „каминг-оф-ејц“ тропите. Првиот е ИЛУЗИЈА на Светозар Ристовски, во кој централниот лик се соочува со своите злоупотребувачи на училиште, кој ја со-



ИЛУЗИЈА

гледува лажната надеж што му ја ветуваат учителите, додека родителите се заглавени жртви на транзицијата на државата, па затоа не се заинтересирани за неговиот успех. Неговата сестра го гледа излезот преку заљубувањето во странските воени сили, а момчето Марко добива кураж од страна на една мистериозна личност, која ќе го мотивира да не им поткликнува не само на врсниците туку и на сите што му го загорчуваат животот, осознавајќи го погубниот свет во кој е ситуиран и носејќи тешка и непресметлива одлука, која ќе му го промени животот, што се основни постаменти на филмовите за созревање. Осознавањето за кородираниот социополитички систем е забележливо во адаптацијата



ГОЛЕМАТА ВОДА

на ГОЛЕМАТА ВОДА, од страна на режисерот Иво Трајков, во која протагонисти се младите актери, кои ја споделуваат трагичната судбина од повоениот период, оставени на грижата на строгите и сурови воспитувачи од сиропиталиштата. Пријателството помеѓу Исак и Лем е ставено на тест, при што еден со друг си ги спознаваат квалитетите и донесуваат свирепи одлуки, помешувајќи се со посесивност, љубомора и завист. БУБАЧКИ не е единствениот краток филм што употребува флешбек-техника за навраќање на спомените од детството, затоа што НЕПОЗНАТИОТ (2005, Фросина Наумовска) го



БУБАЧКИ

спротивставува младиот лик, на поетичен начин, со верзијата на себеси од детството, позиционирани во една просторија, која е под закана за упад, небаре самата просторија ја симболизира главата на една личност. Децата се протагонисти и во кратките филмови на режисерот Игор Христов, без разлика дали станува збор за поетичното исчекување на родителот во **ДЕТЕТО НА ОКЕАНОТ** или пак глувонемото момче Јоже од **ГЛУВАРЧЕ** од 2009 година, кое, заедно со своите пријатели, од Сојузот на глувите, решаваат да се обидат да најдат начин како да комуницираат со луѓето без хендикеп.

Возрасните момци стануваат составен дел од филмовите на режисерите кои се на слична возраст со нив и преку нивните преокупации се обидуваат да го осознаат светот, во кој треба да зачекорат како созреани битија. Таков е случајот со краткиот игран филм **ПОРТРЕТОТ НА МЛАДИОТ УМЕТНИК ВО 21 ВЕК** (2001, Борјан Зафировски), во кој главниот лик поставува прашања за улогата на авторот во денешницата и замките во кои може да западне, доколку се обиде да го создава тоа што мнозинството сака да го погледне или да ги слуша своите иманентни пориви и да создаде авторско дело, необременето од туѓата побарувачка. Младите протагонисти во делата на режисерот Саша Станишиќ имаат проблеми да го напуштат креветот, како што е случајот на главниот лик од **ОСВОЈУВАЊЕ НА ДЕНОТ ВО 7 СЦЕНИ** (2003), кој секогаш се успива за да го фати автобусот за на факултет, или пак Златко од **ЗЛАТКО ЛЕГНА НА КРЕВЕТОТ И НЕ САКА ДА СТАНЕ** (2004) кој, како што посочува насловот, се повлекува во доменот на креветот, го паузира животот и не му се станува. Режисерот Никола Поповски, во својот краток **СЃ ИЛИ НИШТО** (2004), го тематизира предавството помеѓу пријателите од криминогените кружоци, младешката гордост и потребата за брз профит. Во 2005 година, режисерот Игор Христов на комичен начин ја прикажа помошта од страна на младото момче, кое го испишува графитот во име на заљубениот возрасен човек, во краткиот филм **МАРТ**, додека, пак, младите во **ЗАПАД** (2006, Стефан Сидовски) ги констатираат болестите на општеството, безработицата и бесперспективноста во државата за нив, па излезот го гледаат на Запад, кај што се вреднува нивниот труд и иднината им е посветла. Режисерот Игор Иванов, во 2007 година, го сними еден од најзначајните долгометражни „каминг-оф-ејџ“ филмови, кој се базира врз романот на Венко Андоновски „Папокот на светот“ – филмот **ПРЕВРТЕНО**, во кој романтичниот интровертен меланхолик, глумен од Милан Тоциновски, кој го изразува бунтот против тоталитаризмот на едноуми-



ПРЕВРТЕНО

ето, ги согледува криминогените подземја на општеството, трагајќи по излезот од корозивниот свет, во идолизирана иднина во циркусот. Љубовните проблеми, огорченоста кон возрасните, тестирањето на пријателството, се само неколку од препреките што главниот лик мора да ги преброди, за да може да созрее. Препреките на ликот на Бојан Велески во краткиот **ТОА Е СЕТО ТОА** (2009, Софија Теодор) се однесуваат на љубовта со возрасна жена, која не ги цени доволно неговите напори да го освои нејзиното ладнокрвно срце.

Документарните филмови, исто така, тангираа момци, како субјекти во потрага по нивната животна среќа, без разлика дали станува збор за **ОАЗА НА МИРОТ** (2002, Огнен Димитровски), во кој детално се следи животот на друштвото, во рок од една година, во кое секој од избраниците се соочува со неможност за себереализирање на сопствениот потенцијал и талент во државата или, пак, **СЕКС, ДРОГА И РОКЕНРОЛ** (2006, Јани Бојаџи), во кој субјектот, заведен од наркотиците, кои понирале од струмичката рокенрол заедница, ги наведува како причина за автодеструктивноста, додека, пак, субјектот во **АЦЕ СЛЕШ** (2008, Фросина Наумовска) е понесен од алкохолизмот и неогговорната предаденост на рокенрол музиката, за која не поседува некој завиден талент и кои не му нудат перспективност во неговиот живот, во кој мисли дека еден ден ќе стане рок звезда од Куманово. Режисерот Атанас Георгиев, во 2009 година, го сними долгометражниот документарен филм **ПЛАТИ И ЖЕНИ**, во кој, заедно со својот пријател, заминуваат во странство, со намера да си „купат“ идна сопруга, која ќе им овозможи да станат граѓани на странската земја, притоа изложувајќи ја ксенофобијата на бирократијата во странство.

Младите женски ликови во домашниот филм, во оваа деценија, беа проминентен дел од два клучни филмови. Едниот е ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС (2007, Теона Митевска), во кој низ феминистичка призма се опфатени животите на трите сестри во градот без иднина, од кој секоја на свој начин се обидува да избега, едната во Грција, другата во зоробеништвото на бракот, а третата се обидува да избега во себеси, а всушност сите три се заглавени во магичниот круг на осаменоста, напуштањето и омаловажувањето. Другиот филм е документарен, ДЕВОЈЧЕТО ШТО БЕРЕ ТУТУН (2009, Билјана Гарван-



БОЛИ ЛИ?



ДЕВОЈЧЕТО ШТО БЕРЕ ТУТУН

лиева) и речиси една година го опфаќа животот на 14-годишната Мумине, која е припадничка на Јуруците, од радовишкото село Коцалија, која се наоѓа на раскрсницата помеѓу традицијата и современите текови, работењето на поле и тинејџерските поиви на една млада девојка, под постојан притисок од своите родители, кои очекуваат да ја „продадат“ за некое богато момче. Излезот од сиромаштијата се коси со погледите на животот на родителите и ќерката, кои се сосема различни.

Корелацијата помеѓу младите момци и девојки е забележлива и во кратките документарни филмови: МЛАДИТЕ ОД СВЕТОТ, МЛАДИТЕ ЗА СВЕТОТ (2005, Елеонора Венинова), кој ја слави нивната соработка и ИСТОК – ЗАПАД (2008, Кирил Шентевски), кој нуди можност да се слушнат различни сведоштва на младите посетители на филмскиот фестивал, кои говорат за своите животни искуства во родните места. Љубовта на младите е составен дел од играниот телевизиски филм СТРМОГЛАВИ (2006, Маја Младеновска), додека, пак, нереализираниот љубовен афинитет на младите е доминантен во ТРИЛЕР (2009, Андреј Цветановски). Планираната авантура на друштвото на младите во Скопје е дел од Џ-МОБИЛ (2008, Филип Матевски). Долготражното догме БОЛИ ЛИ? (2007, Анета Лешников-

ска) фрла поглед во динамиката на членовите на едно друштво, следејќи го реализирањето на нивните животни аспирации, дали станува збор за политичка кариера, зачекорување во порно индустријата, или тестирањето на ковалентната врска на заљубеноста и бегство во подобар свет, каде што славата ќе ги реши сите проблеми. Тоа се само неколку од големите преокупации што ги опфаќа филмот, меѓу другото и за снимањето на филмот, кој иманентната режисерка ја соочува со тешката одлука, дали да продолжи да ги лаже пријателите за одобрените финансии на филмот и да ги експлоатира нивните животи за потребата на своето дело.

Од овој преглед може да се заклучи дека голем број од „каминг-оф-ејџ“ тропите си го наоѓаат местото во домашниот филм, не заостануваат зад светските текови и успешно продираат во проблематиката на младите во оваа држава, односно да бидат поконкретен, нивната неможност за себереализирање, притоа споделувајќи индиректна социокритика на општеството како целина. На иманентно рамниште, забележуваме тестирање на границите на пријателството, љубовните предизвици и пред сè, носењето непресметливи одлуки, кои еднаш засекогаш им ги менуваат животите на ликовите, но се базираат врз нивната непромисленост и незапирлив бунт.

4. Миленијалците говорат на поразличен јазик (2010 – 2020 година)

Во втората деценија од дваесет и првиот век, може да констатираме дека филмовите за созревање стануваат постамент во домашната кинематографија. Режисерите и режисерките им задаваат позначителни улоги на младите актери и од нив бараат да бидат носители на потребните емоционални состојби на ликовите, за убедливо да се долови зацртаното драматуршко тежиште на делата. Ако во минатото важеше клаузулата на која се поклонуваше авторите: „Не се снима филм со: животни, деца

и натуршчици“, денес овие квалификации повеќе не се пречка за избегнување. Напротив, некои од филмовите не би биле тоа што се доколку би биле сосема поразлични млади актери и актерки во главните улоги. Тоа говори дека кастингот за детски актери станува поригорозен и не се дозволува театралната глума, поради која беа избегнувани за соработка во минатото, туку се дозира нивната глума и хендикепот се претвора во адут, односно со помош на молкот и телесната глума, се прикриваат одредени емотивни квалитети. Еден од филмовите, кој има градација во возраста на главните ликови, кои се носители на трите сегменти, е филмот МАЈКИ (2010, Милчо Манчевски), во чиј прв сегмент носи-



МАЈКИ

тели на конфликтната ситуација се младите девојчиња, кои поради страдањето за внимание од отсутните родители ја измислуваат приказната за нивниот наводен злоставувач, додека, пак, во вториот сегмент забележуваме одвивање на љубовен триаголник помеѓу снимателите на метафилмот во Мариово. Девојче ја има и главната улога во срцепарателниот краток игран филм ДЕВОЈЧЕТО СО КИБРИТЧИЊА (2011, Филип Матевски), во кој осаменото девојче се обидува да ја преживее суровата зимска ноќ, продавајќи кибритчиња на улица, но неговата незгриженост го изложува на најразновидни животозагрозувачки ситуации. Повеќе од очигледна е потребата од посветен родител и топол дом за неа. Меѓутоа, краткиот филм СИНОТ (2011, Марко Ѓоковиќ) ја прикажува динамиката помеѓу младите момци, во кралството на нивното маало, каде што се соочени со меѓусебна злоупотреба и деградација, носејќи непресметливи одлуки што имаат свои последици. Овој филм прикажува и детериорација на светот во маало во кое се говори на јазикот на насилството. Наспроти прикажувањето на суровите начела на улицата, забележливо е прикажувањето на наивните рамништа на пресликување на „Ромео и Јулија“ во домашни рам-



СИНОТ

ки, во животот на синот на продавачот на лубеници и неговата нова симпатија, која доаѓа од имотно семејство, во краткиот филм ЖАРЧЕ (2011, Томислав Алексов).

Постојат три кратки филмови во кои девојчиња се соочуваат со концептот на смртта, но во трите, на сосема различен начин е претставено поимањето на истекувањето на животот, со кое мора да се соочат. Едниот, на поетичен начин, го симболизира згаснувањето на животот со погребната поворка и балонот што одлетува во небесата, во прекрасниот БАРДО (2012, Марија Апчевска). Во другиот, младото девојче се соочува со драгоцен пода-



БАРДО

рок, кој го добива по загубата на родителот во ГРО-БАРОТ (2018, Арсим Фазлија), а во третиот се раскинува животната врска помеѓу ќерката и прерано починатата мајка, која создава вакуум во семејството, со нејзиното отсуство, кое со помош на елементите на фантастиката се претвора во присуство во домот, во краткиот филм КОГА НЁ НЕМА (2018, Стефан Палитов).

Флешбек-техниката ефективно е употребена за навраќање во детството на детските протагонисти во прогонувањето на убиствените модри патлица-

ни, кои го демнат главниот лик, од гледање на анимирани филмови од детството до денес во: ТРИ БОИ – МОДРО (2013, Сандра Ѓоргиева), потоа во СУПА ОД КОКОШКА (2014, Лидија Мојсовска), во кој навраќањето се однесува на малтретирањето од страна на соучениците, наспроти приготвувањето на супата од кокошка, од страна на таткото, а во АУДИЦИЈА (2014, Лавинија Софрониевска), главниот лик се присетува на спомените од детството, кои се врзуваат за љубомората од одлуките на родителот и значајниот момент што го попречува главниот лик во достигнување на успехот, создавајќи трема што се базира врз емоционални трауми, кои ликот ги носи со себе до крајот на животот.

Во неколку од кратките филмови, децата се носители на пресвртот во делата, што говори за тежината и довербата врз која се базираат делотворноста и убедливоста на самото дело, каков што е случајот со БЕСПЛАТНИ ПРЕГРАТКИ (2015, Тамара Ко-



БЕСПЛАТНИ ПРЕГРАТКИ

тевска), во кој младо момче има низа уценувачки барања со кои го обврзува парот, кој снима наредан документарен филм, во кој е клучно момчето да соработува за постигнување на нивните потреби. Во ДОПИР (2015, Стојан Вујичиќ), аутистичното дете, со своето исчезнување во паркот, ги реализира најголемите стравови на секој родител. За разлика од него, момчето во ГЛЕДАЈКИ НАСТРАНА (2017, Џејк Ремси) одлучува да го премолчи погледнатото, за да го спречи бракот од напукнување, се разбира, по своја цена. Момчето, пак, во КАМЕН (2017, Шеа Сајзмор) е подучено да го фрли првиот камен на обвинетата девојка, наserde јавното каменување и побудата во него за моралната неисправност на тој чин. Додека, пак, едно младо момче поседува натприродна способност во ТРАНЗИТ (2018, Маја Дреца-Ристески), краток филм во кој со секоја можна диверзија се затскрива овој негов психофизички чинител.

Поголема групација деца ги зазема главните и споредните улоги во филмот СТАТУС: ВО НЕВОЛЈА (2012, Елеонора Венинова), во кој брзоплетото донесување заклучоци ќе доведе до непотребно озборување и проектирање на невестина врз една нивна соученичка. Во краткиот документарен филм ДЕВОЈКИ И ДРУГИ НЕШТА (2012, Елизабета Конеска), опфатени се животните предизвици на момчето од Самоков, Македонски Брод, односно неговото другарување, егзистенција, стремежи, копнежи, авантури и бркање девојки, како што сугерира самиот наслов. Социокритичка порака за бунт на апатичната младина е предлошка на РАЗБУДИ СЕ (2015, Александар Блажевски), додека, пак, во БРАТ ЗА ЕДЕН ДЕН (2016, Стојан Вујичиќ), прикажана е потребата од братче во животот на девојчето, чии родители се во постојана неслога, филм што користи омаловажувачки стереотипи, кои ги става на тапет и притоа ги предизвикува светогледите на родителите. Еден исклучително снимен краток игран филм е ЕКЛЕР (2016, Марко Ѓоковиќ), од страна на режисер што доста добро се снаоѓа со портретирање на оформени повеќедимензионални млади ликови, како што е случајот со младиот Марко, чија летна авантура го содржи спријателувањето со девојчето и реализирањето на неговиот бунт, во поглед на забраната за доближување до приготвената храна наменета за Тито. За разлика од него, во долгометражниот ОСЛОБОДУВАЊЕ НА СКОПЈЕ (2016, Раде и Данило Шербеција), забележливи се незгодите на недефинираните детски ликови и нивните ујдурми. Наспроти него, во краткометражните филмови, во кои носечките улоги им припаѓаат на деца, како во случајот на НАГРАДА (2017, Лидија Мојсовска), забележливо е градењето драматуршко дејствие околу потребата за парична помош на пријателот на главниот лик, момче што е подготвено да ја подари освоената награда на своето пријателче, демонстрирајќи емпатија и грижливост, нормативи од кои може да поднаучат нешто и возрасните. Невиниот поглед на децата ги надминува класните поделби, религиозните и националните



НАГРАДА

класификации, затоа што се потпира врз човечност, која не е компрометирана од овие двојби. Детските лудории се присутни во неколку филма, како во КОЛИВО (2017, Андреј Илиевски Волкашин), во кој една групација, не сакајќи, ќе предизвика пожар од небрежност, сметајќи дека созревањето подразбира пушење цигари и гледање порно видеоклип на мобилен телефон, кришум, во шта-ла, додека девојчињата ќе бидат невнимателни при полнењето вода од бунар. За разлика од него, пријателството ќе биде тестирано во МИШКО (2018, Ханис Богашов), во кој протагонистот мора да донесе одлука што се коси со неговите убедувања, што пак е во конфликт и со посакувањата на неговиот пријател, така што протагонистот мора да се соочи со дилемата дали да го предаде својот пријател или не, што говори за носењето на тешката одлука, која би имала реперкусии во неговиот живот, што е конститутивен дел од „каминг-оф-ејџ“ тропите. Режисерот Андреј Илиевски Волкашин, во 2019 година, го сними тинејџерскиот филм ЗМИЈА, во кој детската игра ги пламна закоравените светогледи на малограѓаните во месноста, во која се извлекуваат погрешни заклучоци поради тоа што се оцрнува еден лик, се атакува со насоката на другиот и секоја афилијација со него може да биде погубна за неговите пријатели. Учениците беа составен дел и од документарниот филм СКОПСКА СИТУАЦИЈА (2019, Анастасија Павловска), во кој го анализираа значењето на вонвременската композиција „Скопска ситуација“ на САФ, која и ден-денес е еднакво релевантна, како и во моментот кога е снимена.

Момчињата и девојчињата се појавуваат во споредните улоги и во долгометражниот игран филм ЖЕНАТА ШТО СИ ГИ ИЗБРИША СОЛЗИТЕ (2012, Теона Митевска), во функција на едно срамежливо момче, со маска на спајдермен на главата, но и во воведните сцени во кои премолчаните немили настани меѓу родителот и синот создаваат јаз во семејството. Долгометражниот филм ДЕЦА НА СОНЦЕТО (2014, Антонио Митриќески) содржи еден обид за „каминг-оф-ејџ“ љубовно бегство на младите „Ромео и Јулија“ од Преспа. Во забавниот краток филм ЖИВОТ (2017, Јане Спашиќ) ги дознаваме сите премолчани тајни што ги кријат децата во фамилијата, додека левитира духот на починатиот татко и ги шпионира нивните животи. Споредни улоги имаат и младите во ДОАГААТ ОД ЦЕНТАРОТ НА СВЕТОТ (2017, Дина Дума), во кој, на поетичен начин, се прикажува наслушувањето на биежот на срцето на подводниот свер. Во ЗНАК (2019, Елеонора Венинова и Јона Розенкиер) се разработува проблематичниот сооднос на мајката и ќерката, додека, пак, во НЕОНСКИ СРЦА (2019, Ана Јакимска), иа-

ко младите се водат како отсутни во делото, татко-то се обидува да го спознае својот исчезнат син, роварејќи низ иманентните емоционални јадежи. Споредни детски ликови има и во краткиот мјузикл ЦРНО И БЕЛО (2019, Сандра Ѓоргиева), во кој во флешбек-секвенца се запознаваме со матрицата на повторливост и наметнување на родителските аспирации врз детето, метод што се повторува и во иднина. Спореден женски лик има и во ДРУГАРОТ (2019, Димитар Оровчанец), кој нема намера да ги толерира воените трауми на родителот. Споредна улога има и детето во апокалиптичните глетки на руинираниот задимен свет во ПЕПЕЛ (2019, Ѓорѓи Лазов), а режисерката Тамара Котевска маневрира со споредни детски ликови во краткиот игран PAW LAW (2019), во функција на разубедување на момчето да ги прифати и згрижи милениците во својот дом, меѓутоа, споредни детски ликови можеме да забележиме и во ремек-делото, документарниот долгометражен филм МЕДЕНА ЗЕМЈА (2019), кој Тамара го режираше заедно со Љубомир Стефанов, во кој гледачот може да се увери во мизерните услови во кои живеат децата на соседот на Атиџе и во кој неретко едно од нив му пркоси на неправилното раководење со пчелите на родителот, што говори за негрижата на таткото, меѓутоа, во филмот се истакнува и сплотувачката сцена во која Атиџе го подучува момчето на добрина, при нивните заемни патешествија до пештерите.

Анимираниите филмови, исто така, содржат и детски протагонисти, меѓутоа, во најразновидна позиционираност, како што е адаптацијата на бајката во ВИСТИНСКАТА ПРИКАЗНА ЗА ХАНСЕЛ И ГРЕТЕЛ (2010, Гоце Цветановски), во која момчето, кое се наоѓа на мени на вештерката, созрева со помош на магична напивка и е подготвено да ѝ се спротивстави, заземајќи ја функцијата на епски јунак, меѓутоа, во рамките на фантастичниот жанр, амалгамиран, на впечатлив начин, со елементи на научна фантастика. Во ПОГАН ПАГАН (2012, Срѓан Јанаќиевиќ), носители се насловните ликови, чии авантури ги забележуваме низ маниризмот на видеоигрите, додека, пак, авантурите на малото девојче во ДЕВОЈКА



ВИСТИНСКАТА ПРИКАЗНА ЗА ХАНСЕЛ И ГРЕТЕЛ

ШТО ПАЃА (2015, Владимир Лукаш) се прикажани во милје на една кошмарна верзија на „Алиса во земјата на чудата“. За разлика од него, девојчето во споредна улога во ТЕТ А ТЕТ (2017, Наташа Тонкин) од својата тетка ги добива вниманието и грижата што отсуствуваат во неговиот живот, затоа што родителите на девојчето се преокупирани со социјалните мрежи.



ТЕТ А ТЕТ

Значителен исечокор може да се забележи и во рамките на прикажување на ликовите на младите девојки во носечките улоги. Не само што е драстично зголемен бројот на актерски остварувања што на свој грб го носат филмот, се создаваат и женски ликови што не стремат само кон остварување на невозможната љубов со саканиот, туку подлабоко се навлегува во проблематиката на женската психа, во формативните години. Дури и кога женскиот лик, претставен со помош на флешбек-механизмот, е во подредена позиција на својот сопруг, во периодичниот филм ЕПИЗОДИСТ (2011, Игор Алексов), дејствието е централизирано околу нејзините доживувања од младоста, која е злоупотребена од метафилмациите во делото, давајќи одличен сосредоточен поглед на злоупотреба на нејзината добрина, од сите преостанати ликови во делото. Два филма засегаат слична тема, која тангира средба на млада девојка со возрасна жена во ментална институција, како што се: Г-ЃА РУБЕН (2011, Костадин Анастасов) и ВЕРА (2019, Верица Надеска). Младите актерки, во обата филма, доаѓаат на својот прв рабо-

тен ден во институцијата и се соочуваат со енигматични пациентки, одлично глумени од Софија Куновска и Сабина Ајрула, кои изгледаат како да се излезени од кастинг за САНСЕТ БУЛЕВАР (1950, Били Вајлдер), меѓутоа секоја од нив, на свој начин, дава значајна животна лекција за младите девојки, кои се соочуваат со возрасна личност, која ги предупредува, со пресретнувањето на животниот пат, да внимаваат на донесените одлуки, затоа што тие имаат енормна тежина и непроменливи последици.

Три филма ги искористуваат постулатите на хуморот за посочување на недостатоците на главните женски ликови. Во ИНСТИНКТ (2011, Никола Трговчевиќ Кумба) ги забележуваме генерациониот јаз и соочувањето на спротивставените убедувања на конзервативната мајка и ќерката „рокерка“, која сака момци со мотори, со соодветно искористен метод на препознавање. Во ШШШ ПЕЈ МИ (2013, Ан—дреј Илиевски Волкашин) на хумористичен начин се доловени згодите и незгодите на младата девојка, во малото бугарско гратче, која има аспирации да стане позната бугарска пејачка, а своја војдила, на патот кон успехот, опремена со корисни и делотворни совети, наоѓа во проститутката, која патролира наспреде ливадите. Во ДОЛУ ОД РАЈОТ (2015, Саша Станишиќ) ги согледуваме искористувачките побуди на девојката, која само сака да биде



ДОЛУ ОД РАЈОТ



ЕПИЗОДИСТ

популарна и да оди на рок-фестивал, меѓутоа парите потребни за купување на картата ги стекнува со помош на сим-картичката на својот покоен дедо. Тоа не е единствениот домашен краток филм во кој главен женски лик го употребува погребот на возрасното лице за своја придобивка, затоа што во ДОНКА (2019, Александар Арсовски) две девојки одлучуваат да го избегнат полагањето на испитот, со изговор дека се на погреб на роднина, додека не

се пресретнат со нивната професорка на погреб и не се обидат да ги скријат кратките нозе на својата лага.

Во долгометражниот омнибус СОБА СО ПИЈАНО (2013), режисерот Игор Иванов уште еднаш успешно прикажува млади ликови на среде животните крстопати, посетители на хотелската соба, како што е случајот со младиот заљубен пар, двете пријателки, меѓу кои се развива нешто повеќе од пријателство, кое ги трансформира, како и судирот меѓу родителот и синот, во контекст на нивните различни животни согледби и проекции. Во СКОРА (2016, Џејмс Ханикат), може да забележиме поетичен дијалог меѓу два контрастни женски ликови, кои дебатираат за своите спротивставени погледи на живот. Во НЕДОВРШЕНА ПРИКАЗНА (2016, Борнео Седеу Нишевик), девојката во главната улога се соочува со своите стравови, манифестирани преку елементите на жанровскиот филм, но на наивен начин, а при тоа соочување, таа се обидува да ги надмине траумите на својот живот, кои имаат пуштено гранки на стравот. Наспроти тој краток филм, девојката во ИПСИЛОН (2016, Анастасија Точевска) се обидува да го најде своето место во машкиот свет, меѓутоа таа не демонстрира со кои квалитети треба да биде сфатена сериозно. За разлика од него, во краткиот игран филм ВИДИ ЈА ТИ НЕА (2018, Горан Столевски) награден на фестивалот од А-катеорија



ВИДИ ЈА ТИ НЕА

– „Санденс“, јасно се посочени карактерните црти и обележја на главниот непокорлив женски лик, кој се противи на стереотипите на средината, докажувајќи го својот непокор со скокањето по крстот на Водици. Оваа тематика беше опфатена и во ГОСПОД ПОСТОИ И НЕЈЗИНОТО ИМЕ Е ПЕТРУНИЈА (2019, Теона Митевска), меѓутоа бидејќи главниот

лик е повозрасен од рамките на „каминг-оф-ејц“ ограничувањата, има излезено од пубертет и преминато во адолесценција, овој филм не влегува во овој преглед, но содржи голем број проблеми, кои се препреки до спокојот на женските ликови. Созревањето на главните женски ликови соодветно е прикажано и во КЕ БИДЕШ ЖЕНА НАСКОРО (2017, Ѓорѓи Лазов), во кој предимство добива сексуалното будење на женскиот лик и неговото изнаоѓање на погрешен партнер за таа цел.

Одредени женски ликови се соочуваат со смртта на родителите на сосема поразличен начин, каков што е случајот со ОБИД ЗА СРЕКНА ПРИКАЗНА (2018, Лавинија Софрониевска) во кој, преку флешбек-те-



ОБИД ЗА СРЕКНА ПРИКАЗНА

хниката, се запознаваме со зародишот на љубовта на родителите, а со премотувањето на времето, претставена е љубовната врска на нивната ќерка, меѓутоа, токму ќерките се тие што ќе мора да се носат со тешкотиите на животот, потпирајќи се само една на друга, за нивно пребродување. Пребродувањето на смртта на таткото, на сосема поразличен начин, се постигнува во СТАКЛО (2018, Амалија Рамирез) во кој ќерката се обидува да го исполни аманетот даден од нејзиниот родител пред да почине, кој воспоставува нераскинлива врска со неа, преку музицирањето. Во долгометражниот филм ЕФЕКТОТ НА СРЕКА (2019, Борјан Зафировски) главната



ЕФЕКТОТ НА СРЕКА

хероина е таа што се доближува до крајот на својот живот, а луѓето околу неа мора да го состават, најпрвин, мозаикот на нејзиниот живот, со помош на видеоснимките што таа ги има направено и да го продолжат нејзиниот дипломски труд. „Каминг-оф-ејџ“ елементите се сеприсутни во делото, ги вклучуваат и пријателките и соученичките на главниот отсутен лик, кој гледачот мора да го спознае преку солилоквиумот на видеодневникот. Уште два играчки филмови имаат главни хероини, кои се вовлечени во животозагрозувачки ситуации. Станува збор за НОВИОТ ПОЧЕТОК (2019, Тања Симоновска) во кој главниот женски лик оди од малиот град во големиот, по смртта на своите родители и во потрагата по место во општеството, фрла поглед на дното на криминогеното однесување на околината. За разлика од неа, во краткиот игран филм ВО НОЕМВРИ (2019, Мурад Жерка), главниот млад женски лик се соочува со традиционализмот и конзервативизмот на својата тврдоглава мајка, која ќе биде причина за загрозување на неговиот живот, препуштајќи ја да живее како животното во штала, во нехумани услови поради нанесениот срам на фамилијата.

Неколку документарни филмови, исто така, беа водени од главни млади женски субјекти во изминатата година, каков што е случајот со АДОЛЕСЦЕН-СОРШИП (2019, Леа Димитрова), во кој режисерката и нејзините пријателки разговараат за проблемите што ја мачат една млада девојка во Македонија, што по дефиниција е суштина на разработувањето на проблематиките на филмовите за созревање. Женските субјекти на ОВА Е НЕЈЗИНАТА ПРИКАСКА (2019, Игор Христов) ги споделуваат своите животни судбини и улогата што ја има спортот во соочувањето со животните предизвици. Во ТЕТОВСКИ САМ-РАК (2019, Билјана Гарванлиева и Мануел Зимер), документиран се конфликтите што ги има директорот на фотографија Самир Љума со кривогледите на околината и измамувањето на родителите за работниот ангажман, потоа младата девојка со својот брат, кој има напочно различни политички погледи од неа, како и членовите на реге-бендот „Конкверинг лајон“, кои си имаат проблеми со жителите на населбата во која се наоѓа гаражата, каде што ги прават пробите. Во ЛОГ АУТ (2019, Рамона Моња Кочишка), како и во МОЈОТ ТАТКО (2017, Ирма Башевска Ристовска), ќерките создаваат еден атипичен портрет за своите успешни татковци, прикажувајќи страна од нив што ни самите не ја погледнале, правејќи ги делата да сведочат повеќе за себе и за нивниот однос со татковците, отколку за субјектите на делата, но неизбежна е таа квалификација, затоа што е нераскинлива врската на авторката со субјектот каков што е случајот и со одлично структурира-

ниот документарен филм МАЧКА (2022, Тина Величковиќ). Уметничките ги искажуваат своите погледи на креирање на уметноста во ТЕЧЕНИЕ (2019, Ива Станковска, Ива Јованова и Љубен Дерибан), додека, пак, нараторката се става во позиција на најразновидни професии во КИЛОМЕТАР ВО ТУЃИ ЧЕВЛИ (2019, Кристина Алексиевска), а за разлика од неа, хероината во 65 РОЗИ (2019, Мурат Жерка) се соочува со предизвиците на својата болест, обидувајќи се да допре до убавините на животот, и покрај препреката што ја создава болеста. Овој преглед може да посведочи дека никогаш во историјата на нашата кинематографија немало толку разновиден пристап во создавањето на главните млади женски ликови и се надевам дека во иднина ќе продолжи оваа тенденција, без разлика дали режисери или режисерки ќе ги создаваат овие знаменити дела.

Момците, и во оваа деценија, не заостануваат зад девојките, затоа што, уште од долгометражниот ДРАГ Г. ГЕЈСИ (2010, Светозар Ристовски), беше прикажано доближувањето на љубопитното момче до кафезот на серискиот убиец, но од „каминг-оф-ејџ“ тропите беше истакнато слепило со кое ликот му пријде на влијанието на убиецот, како и алиенирањето на релациите со најблиските. Криминогените чинови се присутни и во краткиот ОБРАЗ (2011, Стефан Сидовски) во кој, покрај пожртвуваните потфати на мајката, нејзиниот син продолжува со крадење, што ќе го доведе зад решетки, за постепено да ја загуби човечноста, додека се наоѓа во затвор. Во 2012 година, режисерот Ѓорче Ставрски создава едно краткометражно дело, кое вклучува и млади момче чиешто стекнато животното искуство од денот му е од помош, за изнаоѓање на емоциите, за изведување на музичкиот испит, наспроти младата девојка и нејзина ќерка, кои се соочени со една безизлезна ситуација, во филмот МАТЕРИЈАЛ ЗА АУДИЦИЈА. Момците што си поигруваат со симпатичката магија се забележливи во ВУД (2013, Андреј Ристевски), а хумористичното препознавање на социјалните медиуми е предлошка на ФЕЈСБУК ПАРАДА (2013, Марко Џамбазоски). Конфликтот помеѓу младите момци е забележлив најпрвин во РАДИО (2013, Марко Црногорски), во кој за потребата од поседување на радиото, кое ја предвидува иднината, ќе се испробуваат тројца пријатели, а во одличниот и бескомпромисен РОДЕНДЕН (2015, Косара Митиќ), „каминг-оф-ејџ“ тропите се искористени во голема мера, затоа што младите прославувачи на полнолетството бараат симбол за церемонијално навлегување во светот на возрасните, меѓутоа, методот што го одбираат за таа цел е насилан. Во ДЕНОВИ (2015, Зоран Стојковски) истекува визата за престој на момчето во странство, кое мора да изнајде начин

да остане во државата, иако избројани му се деновите во неа. ТОЈ, ТАА, ТОА на Сергеј Сарчевски, од истата година, го претставува соочувањето на младот човек со својот демнач, при сесиите кај психијатарката.

Режисерот Вардан Тозија, во 2016 година, го снимил еден од квинтесенцијалните домашни филмови за созревање, односно филмот ЦГАН, во кој е прикажан бесперспективниот живот на децата од домот без родители, кои не само што се соочени со постојаните стереотипи што важат за нив, не само што се борат во меѓусебната интерна хиерархија, туку ќе се соочат и со мафијашите од скопското подземје, меѓутоа ќе им се спротивстават сплотени, затоа што нивната бојност, засилена со соработката, не може да биде совладана. Батухан Ибрахим снимил два кратки играни филмови, во кои се обиде да ја наметне својата визуелна поезија, за да ги означат животните дилеми во кои се даваат младите, каков што беше случајот со филмовите: ДЛАБОКО (2016) и РЕФЛЕКСИЈА (2016). За разлика од него, Анастасија Точевска во својот краток игран филм РЕКУРЗИЈА (2016) си поигруваше со здравиот разум на својот главен лик, залутан во шума. Со помош на флешбек-секвенците, режисерот Бранко Костески го создаде својот нелинеарен филмски мозаик на спомени на главниот лик во ЧЕВЛИ (2017), кој се соочува со траумите од минатото и сегашноста, по погребот на родителот, во стил на мозаичните филмови на Атом Егојан. Флешбек-техниката е искористена и за навраќање на клучните мигови од детството на главниот лик во СИСТЕМ (2017, Драган Спасов), кому, без разлика што бил послушен и умен, дилетантите и „кецароши“ во неговиот клас денес му се претпоставени, затоа што во државата се безвредни трудот и знаењето, кога некој од имотна фамилија ќе добие престол, на златен послужавник, без вложена капка пот. За разлика од нив, главниот лик во ВИСТИНСКИОТ МОМЕНТ (2017, Александар Арсовски) го бара погодниот миг во кој би ѝ ја поделил, на својата мајка, премолчаната вистина за својот дечко. Потрагата по местото и функцијата во малото село од страна на синот геј, кој се соочува со својот конзервативен и тврдоглав родител, станува предлошка на краткиот филм ТАТКО (2019, Светозар Ристовски). Хуморот е составен дел од ЦРНИ И КРИВИ (2018, Марко Џамбазоски) и ДВАЈЦА СО ЈАЈЦА (2018, Бруно Велјановски) во кои двајца пријатели, поради својата смотаност и брзоплетост, заглавуваат во незавидни ситуации, едните планирајќи неуспешен грабеж, а другите валкајќи го автомобилот на погрешниот човек. Хуморот е силна страна и на РОКЕРМЕН (2019, Мартин Георгиевски) во кој член на бенд мора да се соочи со изборот да

им биде лојален на музичарите од својата група, при облог со фаволот. Соочувањето со премолчаните тајни околу идентитетот на младото момче ќе доведе до конфликтна ситуација и неприфаќање од страна на неговите пријатели, штом дознаат дека тој е припадник на заедницата што тие ја мразат, во филмот ЈАС НЕ СУМ ИГОР (2019, Сергеј Георгиев). Во ДЕТСТВО (2019, Мартин Пресилски) има обид, на поетичен начин, низ молкот, да се доловат доживувањата од спомените на момчето, кое се наоѓа пред реалноста што воопшто не соодветствува со спомените. Момци што се поставени во главни улоги, во функција на војници со пушки, се составен дел од краткиот КОНФЛИКТ (2016, Филип Матевски) и долготражниот РУГАЊЕ НА ИСУС (2019, Јани Бојаџи).

Неколку документарни филмови беа фокусирани околу интригантните доживувања на младите машки субјекти, каков што е случајот со НАПРАВИ САМ (2013, Андреј Георгиев), проблемите што ги имаат скејтерите за ветениот и неизграден скејт-парк, потоа П.У.А. ПИК-АП АРТИСТОТ (2013, Ајдин Ислами), кој ги документира неуспешните походи на младиот заведувач на женски срца, потоа ПЛАНИНСКИ КАВИЈАР (2016, Јордан Дуков), чиј субјект говори за егзистенцијата со помош на збирањето боровинки, а портретите на ЦАБОЛЕБАР (2017, Дејан Јованов) и АВТОПОРТРЕТ (2017, Борјан Стојков) се составен дел од испитна вежба на ФДУ, за доловување на сопствените доблести, мани, аспирации, каења и стремежи, како што автостоперот во ПАЛЕЦ ГОРЕ (2019, Марија Матеска) има за споделување дел од своите авантури од патешествијата. Момците во оваа деценија се соочуваат со предизвиците на модерната доба, се навраќаат на убавините и неповолностите на своето детство, но се склони и да донесат погрешни одлуки, кои еднаш засекогаш ќе им ги променат животите, на лошо. Може да се заклучи дека позицијата на младите момци, во главна улога, зазема современа нишка и бара поголема димензионираност на ликовите, за да бидат делата убедливи, а не да бидат само шаблони пресечени од картон, со сингуларна зададена функција за изведување.

Младите момци и девојки, на кои се распределени главните улоги во филмовите, може да оформат групен менталитет, при што нема доволно време да се посвети на нивното дефинирање, како што таа практика се спроведува во филмовите со централен лик, без разлика дали е во прашање момче или девојче. Масовните сцени секако дека се впечатливи и функционални во филмовите во кои рамката на кадарот ја збогатуваат и исполнуваат младите, со својот актерски перформанс, меѓутоа дел

од нив ќе се маргинализираат и недоволно добро ќе ги конструираат карактерните црти, затоа што некои од нив ќе се сведат на неколку заборавливи реплики. Еден од тие случаи е и краткиот игран филм МАТАСАРИ (2011, Илија Пиперкоски) во кој избива зомби апокалипсата, со пренесување на за-



МАТАСАРИ

разата помеѓу младите на забава, во кој се обесочувуваат нивните и без тоа безволни животи, но нивното рапидно зомбифицирање му дава не само значителна динамика на делото, туку и визуелен контрапункт на апатичната лицемерна младина. Во истата година, уште еден домашен режисер, кој не студира како Пиперкоски во Романија, туку во Бугарија – Андреј Илиевски Волкашин ја продолжи серијата на „каминг-оф-ејџ“ филмови за млади, кои потекнуваат од бесперспективни мали места и се обидуваат да избегаат од нив, во овој случај, од на-силната средина, криејќи го одвратното силување, кое го практикува родителот со ќерката, симболизирано со киндер- јајцето, меѓутоа љубовниците, односно бугарските „Бони и Клајд“ во КИНДЕР-ИЗЕНАДУВАЊЕ (2011), во обид да избегаат од токсичната средина, налетуваат на авантура која не биле подготвени да ја надминат, преплетувајќи го себепоткривањето со зачеток на роуд-филм.

Омнибусот СКОПЈЕ РЕМИКС (2012) содржеше неколку кратки играни сегменти, кои ги тангираа предизвиците на младите, конкретно нивните љубовни каприци. Еден од нив е СРЕКНИ КРАЕВИ на Јане Алтипармаков, кој ја опфати љубомората на девојката, кон нејзиниот популарен дечко-музичар, кому му се „лепат“ девојки на свирките, сроден на СИНГЛС (1992, Камерон Кроу). Покрај него, МАНГАВА ДИСКО ПАНК на Саша Станишиќ, на еден хумористичен начин, си поигруваше со концептот на стремежот за успех, на диско-панк бендот од Шутка, кој вклучува посветено музицирање на младите

музичари, но и халуцинациски сновиденија и една љубовна романса. Покрај нив, БОИТЕ НА ЉУБОВТА на Борјан Зафировски, исто така, го концептира музичкиот дострел на момчето, кое со својата песна за мунгоси сака да ја импресионира и придобие саканата. Во светот на комерцијалната еднобојност, тој е убеден во ширењето виножито од бои.

Сандра Ѓоргиева во својот краток игран филм САМО ТИ (2013) успеа, со помош на хумористичните начела, да прикаже обид за импресионирање на саканата личност со серенада пред зграда, песна за која сите станари ќе помислат дека е наменета за нив, а пресвртот засегнува една сосема неочекувана провениенција, благодарение на умешното манипулирање со вниманието во монтажата. За разлика од него, едноминутниот ИЗОЛАЦИЈА (2013, Кирил Каракаш), низ фокализацијата во прво лице, го прикажува третманот што го добиваат лицата што се носат со одвратната болест, од страна на околината, односно ексклузијата од заедницата. Актерите од ФДУ застапаат пред камерите и во КРАТОК ФИЛМ ПРОТИВ СИРОМАШТИЈА (2013), за да ги прераскажат вистинитите животни страдања на младите, кои се жртви на сиромаштијата и едвај ги преживуваат деновите, говорејќи за нивните нереализирани и агонија, во обид за пронаоѓање на излезот од незавидната ситуација во која се заглавени.

ДОРА (2014, Лидија Мојсовска) разработува еден дисбаланс во друштво од тројца, составен од еден љубовен пар и „трето тркало“, односно најдобра пријателка на девојката, која открива дека нејзиното место не е на кампувањето во шумата. Во филмот е опфатен и односот на Дора со нејзината мајка, на која не ѝ дава севкупен рапорт за случувањата во животот, но предимство во филмот има нарушувањето на односите помеѓу најдобрите пријателки, со самото присуство на момчето, започнувајќи својата борба за внимание и задоволување на нечији потреби. Во долгометражниот филм ЗЛАТНА ПЕТОРКА (2016, Горан Тренчовски) забележуваме повратништво на млади, кои заминале да студираат надвор од родната Струмица, за кога ќе се вратат, воден од љубомората за успехот, нивниот пријател, кој нема да може да им се приклучи на нивните разговори, ќе ги предаде на властите. За разлика од периодичниот филм, во модерниот краток ДЕТЕ (2016, Радован Петровиќ), детето од индикативниот наслов уште не е родено, а е повод за отпочнување на расправија на младиот пар, кој има различни погледи на животот, дечко и девојка кои не се подготвени заедно да изгледаат свој пород во светот.

Од академијата „Џолев и уметностите“ беа реализирани два кратки филмови, со помош на млади-

те актери на оваа школа, во филмовите посветени на скопскиот земјотрес, односно црно-белиот АЛАРМ (2012, Теа Беговска), кој е преполн со млади актери и актерки на рабовите на кадрите, кои со помош на театралните и енигматични реплики се збираат да се упатат кон заедничкото одредиште, водени од егзистенцијалните побуди на местото, од кое се отклонуваат, а другиот филм е омнибусот ПОЗДРАВ ОД СКОПЈЕ (2012, Ана Јакимска), кој вклучува разновидни дејствија во виџетите, во кои младите уживаат во животот, со заемна дружба, или носат тешки одлуки за недоброволно одвојување од саканите. Покрај овие два филма, предводникот на оваа академија, Дејан Џолев, го сними филмот ОТРОВ (2016), кој не е периодичен филм, налик на претходните, напротив, тој е тековен и ги тангира предизвиците на младите средношколци, кои се препуштени да веруваат во непроверената фактографија, која им ја предаваат професорите, наместо самите да се впуштат во истражување, за да дознаат од што е составен светот, надвор од училиштето и да донесат сопствен заклучок, врз стекнатото знаење, умевање и искуство. Марјан Јаневски го режираше хумористичниот АВИОН (2016), кој се базира врз една досетка помеѓу еден пар, од кој штом девојката ќе согледа дека нема иднина со дечкото, инстантно си бара друг, па макар и да е следното момче што ќе се појави на улица.

Во 2017 година, неколку филма тангираа млади ликови во главните улоги, каков што е случајот со долгометражниот игран филм ЈАВАЧИ НА КОЊИ на Марјан Гавриловски, во кој можевме да ја поглед-неме грижата на двете момчиња, едното за друго-то, кои живеат во ужасните услови под мостот, но не се откажуваат од своите илузии за забавување на животот, налетувајќи на девојка, која на сличен начин го изодува својот животен пат. При ова вкрстување, тие се спознаваат себеси и постои можност за нарушување на презаститничката грижа помеѓу момците, штом ќе се вкрсти со фриволниот живот на девојката. Теона Митевска го режираше долго-метражниот игран филм ДЕНОТ КОГА НЕМАШЕ ИМЕ (2017), фикциско дело, кое се базира врз случувањата на Смилковско езеро, односно ги опфаќа животите на младите ликови, непосредно пред немилиот настан, во кој предвреме ќе им биде скратен животот, оставајќи ги во воздух да лебдат неосстварените стремежи и копнежи. Филмот, според сите критериуми, ги доловува „каминг-оф-ејџ“ тропите, затоа што го опфаќа отсуството на татковците во животите на децата, неможноста на мајките да стапат во контакт со нивните интереси, за нивното созревање да се одвива зад вратата, за што плаќаат за да го вкусат сексуалното искуство, а нивното ин-



КОГА ДЕНОТ НЕМАШЕ ИМЕ

тимно запознавање се одвива пред вратата, каде што емотивно се „соголуваат“, колку што можат на туршчиците. Марија Апчевска сними уште еден краток игран филм, кој ги вклучува проблемите со кои се соочуваат младите, во дадениот случај, братот и сестрата во АМБИ (2017), кои мора да се носат



АМБИ

со пијаниот татко, кој во алкохолизирана состојба им создава дополнителни тешкотии за водење на нивните животи, согледувајќи дека е нужна меѓусебната поддршка, за пребродување на овие немилни инстанци, во кои недоброволно се вовлечени. Уште една режисерка, Ирма Башевска Ристовска, ги опфати проблемите на младите во краток филм, односно во 13 МАЈ (2017), во кој една премолчана тајна станува предуслов за можен раздор на парот. Еден сосема поразличен пар во ИДНИНАТА Е НАША (2018, Андреј Георгиев) се соочи со поразлични предизвици, кои вклучуваат критика на социо-политичко рамниште, меѓутоа прикажана низ призмата на младите, кои учествуваат во протести, со надеж дека ќе се изборат за подобра иднина, на начин што се коси со таткото на момчето, кој е полицаец, поставувајќи ги членовите на фамилијата на двете различни страни на фронтот, иако ги запо-

знаваме како рибарат заедно. За разлика од него, Борјан Стојков, во ДНЕВНИКОТ НА ГЕНЕРАЦИЈА 3 (2018), прави еден обид за прикажување на потрагата по себството на миленијалците, со помош на симболите, на поетичен начин, со преминување преку временските координати, во снимените сегменти, што повеќе служи за истакнување на мон-тажно поигрување со поимањето на реалноста, отколку на целесобразно прикажување на тегобите на една генерација. Затоа, пак, Коста Марковски, на хумористичен начин, во МОРИ ЦВЕТО, МОМЕ КЛЕТО (2019) не само што ја екранизираше лириката на културната песна на „Студени нозе“, туку и го прикажа сплотувањето на двата лика, кои доаѓаат од две засебни средини, кои немаат заеднички точки, меѓутоа ги поврзуваат човечноста и потребата за менување на своите закоравени светогледи, за да се направи компромисот и со отворено размислување да се погледне и да се стапне во видокругот на другиот. Мартин Чичовски го режираше краткиот СВЕТЛИНА (2019), кој, исто така, опфати љубовна проблематика, меѓутоа помеѓу соученици чиишто животни патишта се дистанцираат, иако имаат воспоставено заемна нишка, која ќе ги врзува до крајот на животот. СТЕЛА (2020, Стојан Вујичиќ) стана еден од ретките тинејџерски долготражни филмови во нашата кинематографија, во кој младо момче патува кришум од странство во нашата држава, за да ги осознае убавините на животот во планинските предели во кои живее неговиот дедо.

Неколку документарни филмови ги опфаќаа животите на младите, каков што е случајот со ЗЕЛЕНИ СИДОВИ, ЦРНА ХРАНА (2015, Сандра Ѓоргиева), во кој студентите и студентките, кои живеат во студентскиот дом „Кузман Јосифовски-Питу“ во Скопје, ги споделуваат своите трауматични доживувања, предизвикани од нехуманите услови за живот, во студентскиот дом во распаѓање, кој ниту е саниран, ниту има топла вода, а храната е под сите санитарни стандарди, меѓутоа, наместо да ги покажат студентите својот револт и бунтовност против овие услови, тие се резигнирани, не даваат изјави во камера, ниту со мутиран глас и скриен лик, но штом ќе се спомне турбо-фолк забава во „диското“, нивното присуство е загарантирано. Камо да беше таков случајот и со читалните, немаше да дојдат до тоа дереќе нештата. Во ЛИЦА (2016, Ханис Багашов) се документира животот на младите од руралната средина, бесперспективноста на малото место и каде што излезот, во потрага по просперитет, се гледа во бегство од државата, во странствување. Младите се составен дел и од документарните сегменти на ВИА ДИНАРИКА (2019, Сергеј Ѓеоргиев), кои ја споделуваат својата љубов со планинскиот туризам.

Неколку повозрасни парови, кои излегуваат од рамките на „каминг-оф-ејц“ тропите, затоа што навлегуваат во светот на возрасните, меѓутоа сè уште го немаат најдено своето место во него или, пак, се немаат доволно добро запознаено со потребите на своите партнери, се претставени во: СЛАТКИ СНИ, БЕЈБИ (2014, Ана Јакимска), ШЕКЕРНИ ЛУЃЕ (2016, Сузана Диневски), НОВИ ПРИЈАТЕЛИ (2016, Тања Симоновска), ДОЛОРЕС (2017, Радован Петровиќ), кои вклучуваат излив на фрустрација и недоверба помеѓу љубовниците, ново запознавање и откривање на границите на споделување на интимата, како и постоење на голем јаз во врската во која љубовниците се фокусирани на справување со последиците, без да го искоренат проблемот настанат во причинителите.

Два кратки филмови се лоцирани за време на студентскиот испит, кои, за волја на иронијата, се работени од студенти на ФАМУ, односно КРАЈОТ (2013, Димитар Банов) и СЦЕНАРИОТО (2015, Јане Спасиќ), кои употребуваат истакнати жанровски тропи, со кои ја ставаат „во оган“ испитната комисија, едниот со директна закана на професорите, со нишан во нивното чело, а другиот со оживување на ликовите на проблематичното сценарио.

„Каминг-оф-ејц“ начелата се совпаѓаат со парадигмите на квир-филмот, па покрај споменатите ЛГБТ-влијанија ги среќаваме во: ВИСТИНСКИ МОМЕНТ, САМО ТИ, ТАТКО И ВИДИ ЈА ТИ НЕА, додека во 2018 година две режисерки снимаа краткотражни играни остварувања, кои вклучуваат сексуално будење на либидото помеѓу две пријателки, една пијана ноќ, односно филмот за одбивањето на посакуваниот дечко, кое ги сплотува најдобрите другарки во МАЛИНА (2018, Анастасија Лазарова Пилинг), како и последната слободна ноќ на идната невеста, која ја поминува во преграатките на најдобрата пријателка во БЕЗ ЉУБОВ (2018, Дина Ду-



БЕЗ ЉУБОВ

ма). Во документарниот филм БИ СЕ ВИКАЛ БАРБАРА (2013, Ана Јакимска) се евидентираат проблемите со кои се соочува Фифи, обидувајќи се да се избори за исполнување на зацртаните животни професионални цели, а притоа да се спознае себеси и да обезбеди услови за нормален живот, без да живее во постојан страв од заканите на малоумните насилници во околината.

Мојам да констатирам дека изгледите на „каминг-оф-ејц“ филмовите во нашата држава се доста поволни, затоа што раѓаат тематски одредници, кои ги тангираат младите режисери и режисерки, кои се мотивирани да создаваат филмови за проблемите со кои се соочуваат нивните врсници или, пак, се навраќаат на сеќавањата од своето детство. Во 2021 година ризницата на домашните филмови за созревање беше збогатена со неколку значителни остварувања, кои веќе остварија успеси на светските фестивали од А-ранг. Таков е случајот со долгометражниот игран филм СЕСТРИ (2021, Дина Дума), кој беше награден на Фестивалот во Карлови Вари, филм во кој Антонија Белазелковска и Миа Гиро ги глумат двете пријателки од средно училиште, чие пријателство е под закана кога ќе треба да ги сносат последиците од своите свирепи и бесчувствителни одлуки, снимајќи видеоклип во кој споделуваат интимен, сексуален чин помеѓу нивните соученици, при што нивната љубоморна пријателка ќе биде вербално омаловажена од соученичките и накинтена со погрдни зборови, а момчето во видеото ќе биде прогласено за херој. Филм што прави прецизен приказ на однесувањето на денешните генерации, кои не размислуваат за последиците од своите егоцентрични одлуки, занемарувајќи ги проблемите што ги предизвикуваат со употребата

на мобилните телефони за обелоденување на туѓа интима во јавност. Покрај ова остварување, краткиот игран филм СЕВЕРЕН ПОЛ (2021, Марија Апчев-



СЕВЕРЕН ПОЛ

ска-Петровска) се најде во изборот на кратките филмови кои беа прикажани на Канскиот филмски фестивал, филм снимен на 16мм филмска лента, во кој актерката од СЕСТРИ, АМБИ и ВИДИ ЈА ТИ НЕА – Антонија Белазелковска го носи и овој филм на својот грб, но овој пат нејзиниот лик Марго е ставен во една незавидна позиција, во која под притисокот на соученичките е соочена со губењето на невиноста, па презема поагресивни чинители за достигнување на таа цел, за да биде прифатена, односно да припаѓа во друштвото, иако е самотна девојка. Режисерката постојано трага по тие микросеквенци на среќа помеѓу младите ликови во кратките филмови, учествувајќи и во снимањето на новите итерации на детската ТВ-серија ЗОКИ-ПОКИ. Сексуалниот мотив, односно посетата на гинеколог е предлошка на краткиот игран филм ПРОБЛЕМОТ НА ТИНА (2021, Радован Петровиќ), кој се базира врз расказ на Румена Бужаровска. Душица Настова го предводи овој филм. Играјќи го овој



СЕСТРИ



ПРОБЛЕМОТ НА ТИНА

срамежлив лик, таа доживува едно задоцнето сексуално будење и иако има 22 години, можеби тоа е предочна за овој филм да биде класифициран како филм за созревање, но посетата на гинекологот ги содржи сите елементи за настанување пресврт во нејзиниот живот и соочување со светот на возрасните и нивните проблеми, без разлика на нејзината возраст, така што тематските одредници на филмот за созревање се присутни.

Во 2022 година „каминг-оф-ејџ“ елементи може да се евидентираат во НЕМА ДА СИ САМА (2022, Горан Столевски), во кој преку процесот на убивање, запоседнување и трансформирање под кожата на машки и женски ликови, дури и во телото на малото девојче, протагонистката го осознава животот низ туѓите очи, со зачуденост за неговите благодати, заклучувајќи ги добрите и лошите страни на човештвото. Во долгиот МИМИ (2022, Даријан Петровски) главниот лик страда од одлуките донесени во својата младост и се обидува да се интегрира во светот на возрасните, одејќи на факултет, работејќи во трафика и помагајќи ѝ на новостекнатата пријателка од главниот град, млада мајка, која не е во добри односи со својот насилан сопруг. Мора да се напомене уште едно филмско остварување, кое е предводено од млади момци, кои треба да научат една значајна животна лекција во поглед на пријателството наспроти желбата прерано да се стапне во светот на возрасните и да се заигра за нивниот тим, односно да се созрее предвреме во краткиот БАСКЕТ (2022, Димитар Банов). Во постапокалиптичниот М на Вардан Тозија, една од главните улоги му е доделена на младо момче. Реанимирана беше ТВ-серијата ДАЈТЕ МУЗИКА и се екранизираше ЗОКИ-ПОКИ, а се овозможи и засебен канал на Македонската радио-телевизија, наменет за интересите на најмладите, така што тинејџерските филмови и серии си ја најдоа својата публика, а ТВ-серијата ФАМИЛИЈАТА МАРКОВСКИ, на најдобар можен начин, во секоја епизода, доследно третира тековни проблеми, од „каминг-оф-ејџ“ провениенција. Секој режисер и режисерка во себе носат „каминг-

оф-ејџ“ приказна, затоа што го направиле преминот од детство во светот на возрасните и потребно е само да го пронајдат најелоквентниот начин, со помош на филмскиот јазик, да го пренесат на сопствените дела и да ја збогатат ризницата на домашната кинематографија.

Користена литература:

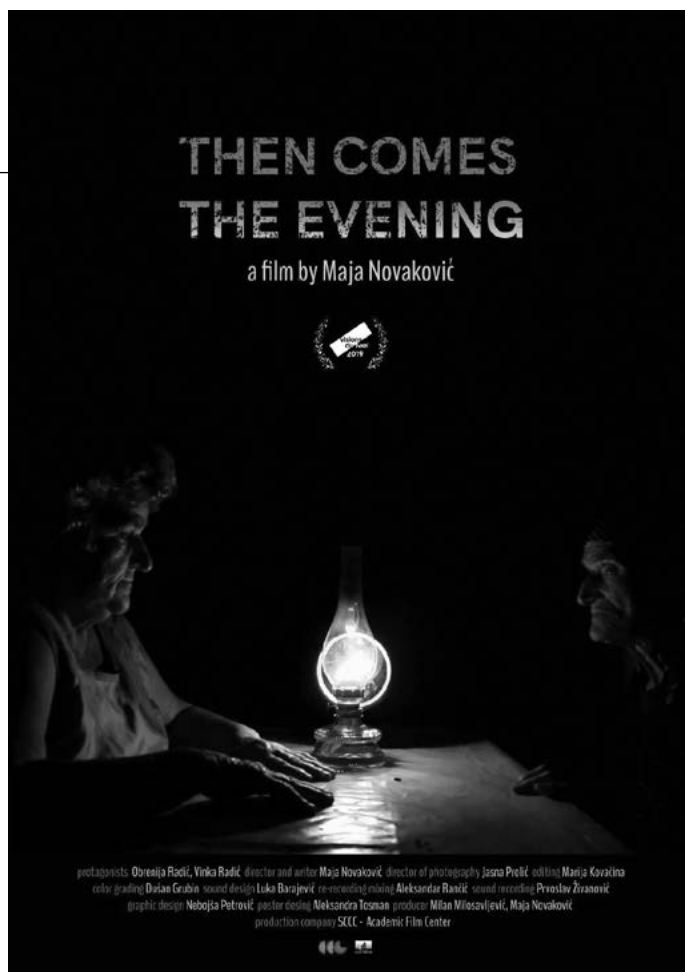
- Youth Culture in Global Cinema – Timothy Shary и Alexandra Seibel, University of Texas Press, Austin, 2007 година
- As Film Guide, The Essential Introduction – Sarah Casey Benyahia, Freddie Gaffney, John White, Routledge, 2006 година
- The Historical Coming of Age Genre – Levi Fox, American Studies, University of Virginia, 2002 година
- Coming of Age in American cinema: Modern youth films as genre - Matthew P Schmidt, University of Massachusetts Amherst, 2002 година
- Coming of Age on Film: Stories of Transformation in World Cinema - Anne Hardcastle, Roberta Morosini и Kendall Tarte, Cambridge Scholars Publishing, 2009 година
- Beginnings, Middles and Ends – Nancy Kress, Writer's Digest Books, 1993 година
- Women Through the Lens, Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema – Shuqin Cui, University of Hawai Press, 2003 година
- A History of film (Art Ebook) – Jack C. Ellis, Prentice – Hall, 1979 година
- Film Art, An Introduction - David Bordwell, Kristin Thompson, University of Wisconsin, 2008 година
- Directing: Film Techniques and Aesthetics – Michael Rabiger, Focal Press, 1989 година
- Encyclopedia of Film, Volume 4 – Bary Keith Grant, Schirmer, 2006 година
- Children, Cinema and Censorship, From Dracula to the Dead End Kids – Sarah J. Smith, I.B. Tauris, 2005 година
- Кинопис, број 45-46, Кинотека на Северна Македонија, 2014 година

М-Р ЕЛИЗАБЕТА КОНЕСКА

УДК 791.229.2(497.6)(049.3)
Кинопис 61(33), 2022

ТИВКОТО И НЕОДМИНЛИВО СПУШТАЊЕ НА НОЌТА

- кон документарниот филм **А СЕГА СЕ СПУШТА НОЌТА**
на Маја Новаковиќ, Босна и Херцеговина, 2019 -



Филмот на Маја Новаковиќ, **А СЕГА СЕ СПУШТА НОЌТА**, спаѓа во оние филмови за кои не може стриктно да се определи границата: по жанр тој е документарен, но неговата содржина е етнолошко-антрополошка. Архаичноста провева низ целиот филм, не само по амбиентот и дејствијата, туку и во бавноста во која тие се одвиваат: начинот и условите за живот на две возрасни жени во изолираниот предел на планинските села во Источна Босна...

Во овој филм, иако е сниман во 2019 година, времињата на дејствијата се чинат, најмалку, како да се барем од 19 век. Тој момент е изразен преку макотрпниот начин на соочувањето и справувањето со природата, со стопанисувањето, со грижата за малото стадо овци, одгледувањето градинарски култури во неповолната средина и совладувањето на природните неприлики и временските непогоди. А особено во архаичната архитектура на стопанските објекти и на скромниот ентериер на куќата и покуќнината, како и во многу едноставната и скромна исхрана.

Дополнително импресионира суптилно претставената релација помеѓу жените, со нивната грижа и посветеност една кон друга, што повремено изгледа дури и идилично, наспроти огромниот несовладлив простор во кој се наоѓаат. Сознанието за потполната изолираност на животот на овие две жени се обзнанува на крајот, кога по вечерата, која се состои само од варени компири, ја гасат газидената ламба, што е воедно и последниот кадар од филмот.

Покрај апсурдноста на живеењето без струја, целосното затемнување на крајот е и метафора за заминувањето на уште една генерација, а со нив и на една цела култура на знаења и умеања, што коре-

спондира и со насловот – **А СЕГА СЕ СПУШТА НОЌТА (THEN COMES THE EVENING)**...

Етнолошкиот дел од филмот е надополнет со прикажување заборавени стари практики во градинарството и овоштарството, рачно копање и уништување инсекти, веење жито, вртење преѓа, собирање и преработка на овошки. Потоа практикување магиски обичаи, правење бучава, фрлање пепел и растерување облаци со довикување посебни зборови, кои дополнително се поттикнати со моќта на невестинскиот бел фустан, веројатно асоцирајќи на самовилите, за да помогне во растерувањето на злите сили и ублажувањето на најавената дождовна бура од небото. Дилемата што се јавува кај гледачот, дали прикажаните обичаи се изведени само во функција на снимањето на филмот (што може да е еден од постојните етнолошки методи – реконструкција), но и да е така, тоа може да се оправда со ефектите на автентичноста и спонтаноста постигнати во филмот.

Преовладува тишина што силно одзвонува само преку природните звуци, што на филмот дополнително му дава посебна моќ.

Извонредната фотографија е многу прецизно композирана со статични, крупни и долги кадри, со изразита уметничка нота и повеќето со метафорично значење. Или, како што е веќе кажано во синописот на филмот: поетскиот тон на кадрите се потпира врз референци од жанровски сцени на реалистички слики. Такви се кадрите со стапалото во калта и ројот од инсекти врз него, на раката и на трагите од времето врз неа, поставена врз избраздената кора на стеблото, симболот на макотрпноста. Или кадрите со кромидот или со јаболката, како и со движењето на полжавот врз старата маса, како знак за бавната минливост. А и кадарот со облаци, надвиснати над безбројната низа планини, како симбол на моќта на бесконечниот простор.

Сето ова е постигнато со опсервацискиот метод на снимање (метод на набљудување и визуелно запишување), како и со адекватна (полисемантичка и мултиаспектна) контекстуализација – што овозможува повеќе различни гледања на филмски оформениот визуелен материјал.

За постигнатата интимност во филмот – веројатно голем дел има и фактот што авторката добар дел од својот живот го поминала токму во овој предел, што е во блиска релација со протагонистките итн. – но за преостанатото, очигледно е дека има и





добри познавања од историјата на уметноста. Тоа се препознава преку примената на одредени уметнички стилови со кои, преку продолжените кадри, постигнува потенцирање на статична архаична безвременост. Ваквиот стил потсетува и на филмовите на Тарковски, преку интелектуализирањето и негувањето на симболичката естетика, а воедно и негување и на симболичко-поетскиот израз, што е особено карактеристично и за одредени автори од поранешните југословенски простори (произлезени од познатата документаристичка школа од тоа време). Еден од нив, сè уште активен творец на документарни филмови, е и познатиот и плоден режисер Владимир Перовиќ, неприкосновен познавач и на етнолошкиот филм.

Целиот тим на филмот главно е женски, со одлично сценарио и режија, со извонредна камера и монтажа. Во своето прво режисерско филмско дело, **А СЕГА СЕ СПУШТА НОКТА** – изразено особено со прецизноста на кадарот, слеани во тишината на времето и просторот и со постигнатата симболична естетика и поетика – Маја Новаковиќ создала филм вреден за восхит.

Филмот беше прикажан и на:

- 8. ЕТНОФ Меѓународен фестивал на етнографски филмови, Кинотека на Македонија, 22 септември, 2022, Скопје;
- XI Меѓународен фестивал на етнолошки документарни филмови „КРАТОВО 2022“, 7-9 октомври, 2022, Кратово.

Награди:

- Филмот досега има добиено 20 награди и 37 номинации.

* Овој текст изворно беше објавен како рецензија за ЖАФ (JAF) – журнал за антрополошки филмови, по покана на уредникот. Списанието (JAF – Journal of Anthropological Films) е рецензирано списание и објавува осврти, рецензии и анализи за филмови што се оригинални, а емпириските придонеси се темелат врз општествено антрополошки истражувања: <https://boap.uib.no/index.php/jaf/index>



Режисерката Маја Новаковиќ (среди́на) – со протагонистките на филмот

ЕЛЕНА КОПРТЛА

УДК 791 (497.5)(049.3)
Кинопис 61 (33), 2022

ЗАРОБЕНА ВО ТРАДИЦИЈАТА И НА МАРГИНИТЕ НА УРБАНИОТ ПЕЈЗАЖ

**- кон филмот ТЕРЕЗА 37 на Данило Шербеџија,
Хрватска, 2020 -**

Филмот ТЕРЕЗА 37 во режија на Данило Шербеџија, по сценарио на Лана Бариќ, инаку главната актерка во ова остварување, е еден од неколкуте наслови во хрватската кинематографија кои се појавија во последните 3 години и во кои дејствието се фокусира врз сложените односи меѓу централниот женски лик и семејството, заедницата, градот, општеството (меѓу овие остварувања се МАЈКА на Јуре Павловиќ, МАРЕ на Андреа Штака, МУРИНА на Антонела Аламат Кусијановиќ)... Но, она што го издвојува ТЕРЕЗА 37 од преостанатите е односот спрема локацијата, во овој случај Сплит, длабоко конзервативна средина, и покрај тоа што е вториот по големина град во Хрватска. Сплит е издигнат на ниво на активен филмски лик кој учествува во развојот на протагонистката.

Заробеничка на зададените норми

ТЕРЕЗА 37 е интимна приказна за Тереза (Бариќ), суфлерка во локалниот театар, која по неколкуте спонтани абортуси и невкусната шега од гинекологот почнува да размислува за други опции, односно започнува афери со различни мажи со цел да забремени. Тереза е опкружена со традиционално семејство и пријатели кои едноставно очекуваат таа да стане мајка. Нејзиниот сопруг Марко (Леон Лучев) е отсутен и физички и психички – работи како поморец, а додека е дома е прикован пред телевизорот. Комуникацијата меѓу него и Те-



ТЕРЕЗА 37 ја начнува и темата за состојбите во здравството.

реза е сведена на само неколку реченици. Нејзината сестра Рената (Ивана Рошчиќ) и нејзините три бучни деца се постојано потсетување на она што Тереза го нема. Откако нејзината најблиска пријателка Мирела (Марија Шкаричиќ) објавува дека се сели во Берлин, светот на Тереза станува значително помал – лишена од мајчинство и лишена од пријателство. Во нејзиниот свет влегува соседот Никола (Драган Микановиќ), првиот од неколкуте мажи со кои се впушта во сексуални односи во опсесивниот обид да остане бремена. Тука се појавуваат и еден келнер, непознат дечко од подиумот, колега од работа, познајник од средно...

Преку ваквиот развој на дејството и ликот на Тереза, сценаристката постојано го потсетува гледачот на длабоко вкоренетата мизогинија во сопствената култура, која го задушува секој облик на бунт и секоја онаа што ќе се осмели да ги доведе во прашање брачните и мајчинските конвенции. Филмот говори и за односот на здравствените работници спрема бремените жени, насилството и омразата кон оние што не се вклопуваат во зададените норми и ги рedefинираат традицијата и насилството врз сопствениот град.

ТЕРЕЗА 37 е сплитски, маалски филм, снимен на локации како „Сплит 3“, Трстеник, Папандопулова, „Зента“... Локациите се прикажани низ носталгичен филтер, но може да се види нешто друго – запоставеноста и сивилото на тие населби. Душевната состојба на Тереза е сервирана преку студени станбени блокови кои прикажуваат нетипична и непривлечна слика на инаку романтичниот и оној „пофилмичен“ Сплит, односно на неговото старо јадро. Тереза со сопругот живее во стан лоциран во еден од блоковите на населбата „Сплит 3“.¹ Сите прозорци и тераси изгледаат исто, секој сосед знае сè за секого, а осамената Тереза го набљудува градот од врвот на зградата; таа панорамска слика зборува за ужасниот простор во кој е заробена и отуѓена од светот во кој очајно се обидува да се вклопи. Облакодерите се симбол на новото, но и на заборавеното. Речиси во секоја сцена се забележуваат испишаните графити, муралите на навивачката група „Тор-

¹ Во 1968 е објавен конкурсот за урбанистичка идеја за изградба на нов станбен дел наречен „Сплит 3“. Победник е словенечкиот урбанистички тим на Владимир Мушич, Марјан Бежан и Нивес Старц, а на архитектонскиот конкурс победуваат Динко Ковачиќ и Михајло Зорик.



Заборавената архитектура на Сплит

цида“, прикази на бруталистичката и модерна архитектура – оставена да се распаѓа.

Населбите како „Сплит 3“, дизајнирани во шеесеттите и седумдесеттите години на минатиот век,



Едноличноста на поновата архитектура на Сплит

се правени по мерка на луѓето, со големи простори меѓу зградите, но неодржувањето и вишокот непланирани интервенции довеле до одреден хаос. Сценаристката ги прикажува сета херметичност и



Директорот на фотографија Мирко Пивчевиќ добро ги познава сплитскиот терен, амбиент и менталитет, па не посегнува кон „туристичка“ фотографија, туку се фокусира на еднакво монументалните бруталистички градски квартали, пред сè „Сплит 3“, кои со својата естетика ја диктираат драматургијата, односно го засилуваат впечатокот на анксиозност кај протагонистката (Стојиљковиќ, 2020).



Денес „Сплит 3“ е препуштен на судбината и волјата на профитерите, за кои сите наши историски, културни, традиционални или еколошки вредности се само суровини.



Нов град? На кого му требаше? Утопија. Потребна беше само убава приказна за нов град за да се прикрие и да се сретне тој демографски изблик поставен од политиката на највисоко ниво (Ковачиќ, 2016: 100-101).

агресивност на Сплит, а таа агресивност е највидлива на сплитските сидови, каде што одвреме-навреме се појавуваат графити против Србите, Ромите, навивачките групи од другите градови, итн..²

Според Дарован Тушек (2018: 220-222), сплитските шеесетти се обележани од стампедо на нови станбени населби на просторите на дотогашната градска периферија – т.н. „Сплит 2“. Во својата изворна програма, „Сплит 3“ се промовира како функционална зона на новиот градски ареал, наменет за изградба – и требало да промовира едно ново лице на архитектурата, односно дека новите градски квартали не мора да бидат само „спална соба“. Самиот термин „Сплит 3“ изворно потекнува од административниот назив на тој дел од градот, односно трета градска област. Со „Сплит 3“ се промовира идејата за враќање на блискоста помеѓу соседите, да се проектира населба што ќе поттикне дружење. Главната идеја на еден од архитектите Динко Ковачиќ била заедништвото, а одвоеноста на луѓето и просторот да биде сведена на минимум³. Станарите се повикуваат на учество, а просторот станува рамноправен учесник во креирање на расположението. Како премиса се појавува потребата од создавање предуслови за поттикнување

односи, како оние нужните во семејството, така и односите во улицата и градот.

Исто така, „Сплит 3“ требало да создаде простор за нови 40 000 жители и целосно да ја реши тогашната станбена криза во Сплит, како и да обезбеди станови за природното зголемување на населението на Сплит во иднина. Проектот требало да се спроведува во текот на седум години помеѓу 1970 и 1975 година; веќе во 1973 година се очекувало да се задоволат сите потреби за домување и секое домаќинство во Сплит да има свој стан. Ниту една од таквите премногу амбициозни и нереални цели не е постигната. Денес во овие блокови живеат околу 11 илјади луѓе.

Во една сцена, Тереза седи со сестра си на клупа, а зад нив се гледа скулптурата на Васко Липовац која денес ја нема на таа локација и – специјално за филмот – е направена реплика од неа. Липовац ја направил просторната скулптура во 1974 година и требало да биде поставена на улицата „Браќа Борозан“ (денес „Шиме Љубиќ“), во рамки на проектот „Предлози во просторот“. Но, скулптурата е изгубена и долго не се знаело ништо за неа – сè до премиерата на филмот – кога е пронајдена во депото на Музејот на современа уметност во Загреб. Целината што ја осмислил Ковачиќ опфаќала и уметност, но и оваа идеја не заживеала, па и до ден-денес, градот не ги користи делата на овој уметник...

Токму тој неуспех на проектот и неговото пропаѓање се слика на личниот неуспех на Тереза (спред оние зададени општествени норми); таа е на маргините на сите животни случувања онака како

² Види <https://voxfeminae.net/kultura/lana-baric-nosim-svoj-split-sa-sobom/?fbclid=IwAR1KPezqPZ2-vhvSDkkaPsDofV9RSYcTowfYqrFujAzYidobiONQ0DCvLIY>

³ Види: <https://www.jutarnji.hr/life/zivotne-price/zivotna-ispovijest-naseg-velikog-arhitekta-jednog-od-autora-cuvenog-splita-3-zgrade-koje-sam-projektirao-su-zive-one-su-moji-prijatelji-8697977>



Можноста жените да се вовлечат во „градот како несвесното во архитектурата“ и со сопственото тело да се испишуваат себеси по неговите улици, американската архитектка Дијана Агрест го толкува со фактот дека жената традиционално се наоѓала надвор од системот на архитектурата, смислена од страна на мажите – по пример на нивното (машко) тело: архитектура целосна во својата проекција на градот како единствен и затворен систем (Белц, 2017: 18).

што се жените на маргините на урбаните средини. Тереза е доказ за алиенацијата во градот, а контрастот помеѓу начините на кои мажите и жените реагираат на својата надворешна околина му овозможува на гледачот разбирање на режисерските визији за современото општество. Според Клара Орбан (2001: 12-14), женските ликови се преместени од своето опкружување – во простори во кои доминираат мажите. Симболичките пејзажи овозможуваат метафорички конструкти кои влијаат врз родовите односи, затоа што мажите и жените различно ги населуваат пејзажите – урбани или рурални, антички или модерни, внатрешни или надворешни, сеедно – бидејќи живеат различно во новиот економски поредок.

Тереза е „фланерка“, онаа фигура на модерноста за која говори Валтер Бенјамин, преку која се укажува на огромни промени во градовите и урбаните пејзажи, индивидуалното искуство и модерноста во целина. Но, кај Бенјамин и кај подоцнежните автори – „фланерот“ е секогаш маж. Во градо-



„Фланерката“, ако може да се каже дека постои, мора да е уличарка или бездомничка или некоја друга несреќничка, чии околности ја присиле да излезе на улица. Денес, кога повеќето жени што ќе ги сретнете во градот имаат да раскажат приказна за улично вознемирување, идејата за талкање по улиците се чини само како идеја (Елкин, 2016).

вите во кои секогаш живееле жени, постои само долга традиција на (за)пишување од мажи.

Како жените го доживуваат градот? За една жена да биде „фланерка“, пред сè, таа треба да биде шетач – некој што го запознава градот талкајќи по неговите улици, истражувајќи ги неговите темни агли, сиркајќи зад фасадите, продирајќи во тајните дворови, она што Вирџинија Вулф го нарекува „улична опсесија“, во истоимениот есеј од 1930 година. Но, тоа талкање, како и краткотрајната своја слобода – Тереза сепак скапо ќе ги плати. Нејзиното однесување мора да биде казнето со сексуален напад и одбивање – и на крајот, повторно губење на плодот, со што се затвора нејзината приказна.

Инаку, ТЕРЕЗА 37, предминатата (2020) година беше апсолутен победник на Пулскиот филмски фестивал, а минатата (2021) година беше и хрватски кандидат за „Оскар за најдобар странски филм“.

Фотографии:

1. Сцена од филмот ТЕРЕЗА 37, болнички ентериер. Извор: Tereza 37 Facebook
2. Дел од старата архитектура на Сплит. Извор: <https://www.worldwanderista.com/split-things-must-see-do/x-street-split-croatia/>
3. Зградите проектирани од Динко Ковачиќ. Извор: <https://i0.wp.com/wittenbrink.net/lost-and-found/wp-content/uploads/2018/03/split-3-wohnhaeuser-von-dinko-kovacic.jpg?resize=1024%2C683&ssl=1>
4. Во јавниот простор доминираат графитите и муралите посветени на фудбалскиот клуб Хајдук. Извор: <http://tereza37.focusmedia.hr/wp-content/uploads/2020/09/DSC00875.jpg>
5. Скулптурата на Липовац поставена по изградбата на „Сплит 3“. Извор: <https://www.sacg.me/wp-content/uploads/2014/07/zivana6.jpg>
6. Реплика на скулптурата направена за филмот. Извор: https://ukontaktu.org/wp-content/uploads/2021/11/Tereza37_stills7.jpg
7. Пред клубот „Зента“. Извор: <https://tereza37.focusmedia.hr/wp-content/uploads/2020/09/DSC02643.jpg>
8. Сплит е активен филмски лик. Извор: Motovun Film Festival Facebook

Литература:

Belc, Petra. 2017. „Između grada i roda: vizura Zagreba kao poetski opis lika“. Bo: Koraci grada. Medijske slike: Zagreb (1957 – 2017), Sonja Leboš (ur.). Zagreb: Centar za kulturu Trešnjevka i Udruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja

Elkin, Lauren. 2016. „A tribute to female flâneurs: the women who reclaimed our city streets“, достапно на https://www.theguardian.com/cities/2016/jul/29/female-flaneur-women-reclaim-streets?fbclid=IwAR1dVKIVB8J1IDECN_3bJ8Dlcq-gQEEjfcbrKqR194e2JwGLHR3J7ymM74, пристап 09.03.2022

Kiš, Patricia. 2019. „Životna ispovijest našeg velikog arhitekta, jednog od autora čuvenoga Splita 3. (Zgrade koje sam projektirao su žive, one su moji prijatelji...)“, достапно на <https://www.jutarnji.hr/life/zivotne-price/zivotna-ispovijest-naseg-velikog-arhitekta-jednog-od-autora-cuvenog-splita-3-zgrade-koje-sam-projektirao-su-zive-one-su-moji-prijatelji-8697977>, пристап 12.3.2022

Kovačić, Dinko. 2016. „Split 3: Što mu je prethodilo, što je bio, što je danas?“. Bo: art BULLETIN 66. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti

Marušić, Antonela. 2020. „Lana Barić: Nosim svoj Split sa sobom“, достапно на <https://voxfeminae.net/kultura/lana-baric-nosim-svoj-split-sa-sobom/?fbclid=IwAR1KPezqPZ2-vhvSDkkaPsDofV9RSYcTowfYqrFujAzYidobl0NQ0DCvLIY>, пристап 12.3.2022

Orban, Clara. 2001. „Antonioni's Women, Lost in the City“. Bo: Modern Language Studies, Vol. 31, No. 2. New York, Pennsylvania: NEMLA

Stojiljković, Marko. 2020. „Tereza 37: odmah uvrstiti na popis obavezne domaće filmske lektire“, достапно на https://lupiga.com/filmovi/tereza-37-odmah-uvrstiti-na-popis-obavezne-domace-filmske-lektire?fbclid=IwAR0TynQJNf4jiuaP3aFukaZ78EQVNZU0dD7L0YY_QaVWR0A7viLyS1QZ-iY, пристап 12.3.2022.

Tušek, Darovan. 2009. „Polifunkcionalnost Splita 3 ili nepodnošljiva lakoća odustajanja“. Bo: Oris – časopis za arhitekturu i kulturu 57. Zagreb: Oris Kuća arhitekture

Tušek, Darovan. 2018. „Amblemi modernog Splita“. Bo: Pejzaži potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji. Zagreb, Eindhoven: Slobodne veze i Onomatopee 152

Д-Р АТАНАС ЧУПОСКИ

УДК 791.65.079(450.451)*2022*(049.3)
Кинопис 61(33), 2022

36. ИЗДАНИЕ НА ФЕСТИВАЛОТ НА НОВОРЕСТАВРИРАНИ ФИЛМОВИ ВО БОЛОЊА

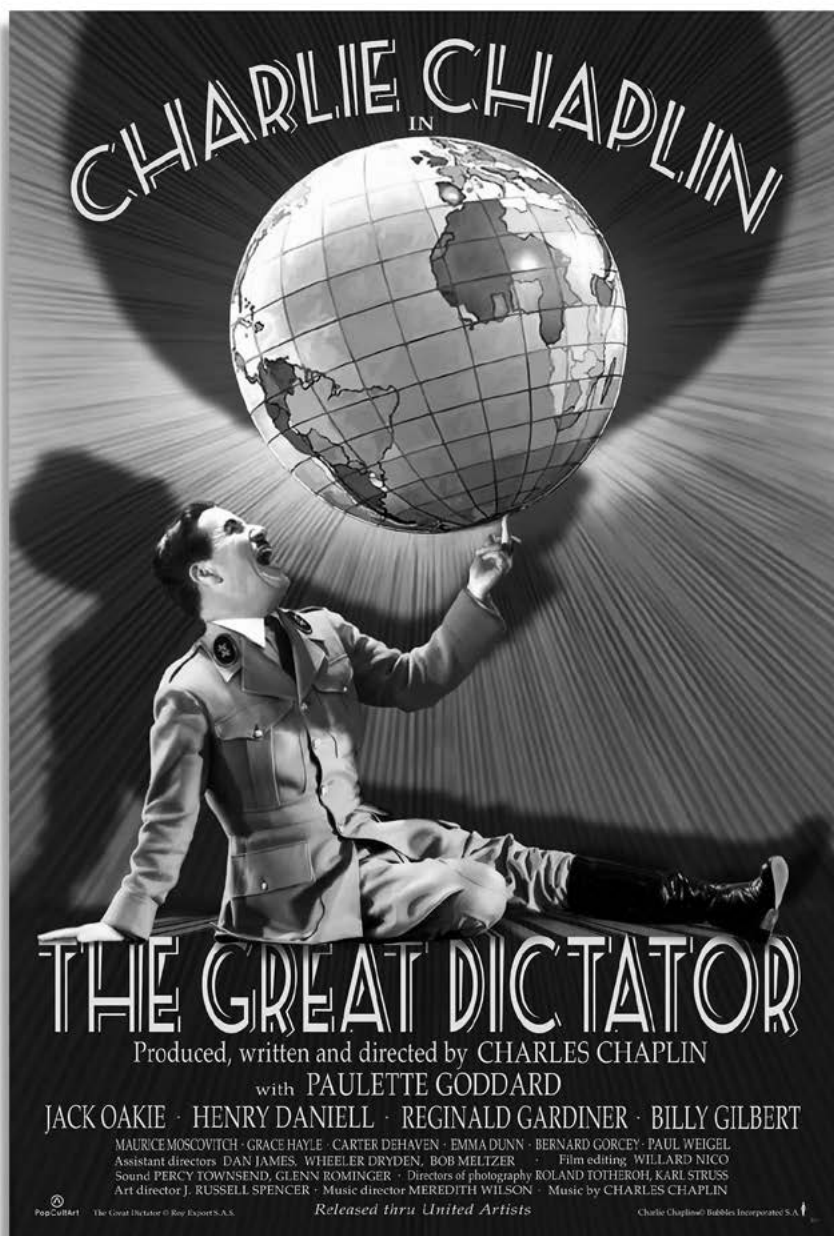
- кон 36. Фестивал на новореставрирани филмови
во Болоња (Il Cinema ritrovato) – јуни-јули, 2022 -



Годинава во Болоња, на 36. издание на Фестивалот на новореставрирани филмови (Il Cinema ritrovato), со свои филмови учествуваа дури 94 архиви, меѓу кои Филмската фондација (Film Foundation), Фондацијата „Жером Сејду-Пате“ (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé), Гомон (Gaumont), Француската кинотека (La Cinémathèque française), холандскиот „Ај институт“ (EYE), Фондацијата „Мурнау“ (Murnau Stiftung) и многу други, меѓу кои, се разбира, и Кинотеката на Македонија.

Фестивалот се отвори, не случајно, со проекцијата на ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР (The Great Dictator) на Чарли Чаплин, на отворено, на „Пјаца Маџоре“, а годинава, под импресија на руската воена интервенција во Украина, фокусот беше ставен на врската помеѓу филмот и историјата, презентирајќи го ставот дека многу може да се научи за минатото од богатството што го поседуваат филмските архиви. Та-

ка, во секцијата посветена на филмовите снимени пред сто години, односно во 1922 г., беа прикажани маршот на фашистите во Рим и преземањето на власта во Италија од страна на Мусолини, како и журналот на „Пате“ што го прикажува палењето на градот Измир во Турција под власта на Кемал Ататурк, исто така во 1922 г., при што животот го загубиле повеќе од 30 000 луѓе, најмногу Грци и Ермен-



ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР (1940, Чарли Чаплин)

ци. Во шокантните снимки беа прикажани куќите во пламен и луѓето што панично бегаат од градот во пожар. Во слична насока беше и играниот филм на прочуениот дански режисер Карл Теодор Дрер, кој во филмот снимен пред сто години, ЛУБЕТЕ СЕ ЕДЕН СО ДРУГ (Die Gezeichneten), ги критикува погромите против Евреите во Русија на почетокот на XX век.

Во секцијата насловена „Последната насмевка. Германската музичка комедија 1930 – 1932“ беа прикажани креативните дострели на цела една генерација кабаретски артисти од предвоената сцена во Берлин, која, со откривањето на звукот во филмот, креираше дотогаш невидена креативна и сексуална слобода во филмското изразување, филмска сцена која ќе биде забранета набргу по доаѓањето на Хитлер на власт во 1933 г., а специфичниот филмски жанр ќе биде избришан од филмската историја, а и многумина од овие уметници ќе завршат во нацистичките концентрациони логори.

Во секцијата наречена „Кажете ја вистината!“ беа прикажани филмови од денес непостојните држави Чехословачка и Југославија. Во оваа секција беше прикажано ремек-делото на еден од големите мајстори на чешкиот филм Војтех Јасни - црнохуморната комедија КОГА ЌЕ ДОЈДЕ МАЧКАТА (Až přijde kocour), од 1963 г. и југословенските филмови ТАНЦ НА ДОЖД (Ples v dežju), од 1961 г. на Боштјан Хладник, ЧОВЕК БЕЗ ЛИЦЕ (Čovjek bez lica) од 1961 г. на Бато Ченгиќ, ЗЕНИЦА (Zenica) од 1957 г. на Јован Живановиќ, ТРИ (Tri) од 1965 г. на Александар Петровиќ, НЕ СВРТУВАЈ СЕ СИНЕ (Ne okreći se, sine) на Бранко Бауер од 1956 г., ДЕВЕТТИОТ КРУГ (Deveti krug) на Франце Штиглиц од 1960 г., дебитантскиот долгометражен филм на Душан Макавев ЧОВЕКОТ НЕ Е ПТИЦА (Čovek nije tica) од 1965 г., кусометражниот филм на Желимир Жилник МАЛЕЧКИ ПИОНЕРИ, ВИСТИНСКА ВОЈСКА СМЕ НИЕ, НИКНУВАМЕ СЕКОЈ ДЕН КАКО ЗЕЛЕНА ТРЕВА (Pioniri maleni mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava) од бунтовната 1968 г., ЗАСЕДА (Zaseda) на Жика Павловиќ од 1969 г. и др.

Во програмата „Софија засекогаш“ беа претставени десетина филма на големата италијанска актерска дива Софија Лорен, главно извонредни комедии: ЛЕБ, ЛУБОВ И... (Pane, amore e...) од 1955 г. на Дино Ризи, ШТЕТА ШТО Е НИКАКВИЦА (Peccato che sia una canaglia) од 1956 г. на Алесандро Блазети, ВЧЕРА, ДЕНЕС, УТРЕ (Ieri, oggi, domani) од 1963 г. на Виторио де Сика, АРАБЕСКА (Arabesque) од 1966 г. на Стенли Донен, ПОСЕБЕН ДЕН (Una giornata particolare) од 1977 г., на Еторе Скола и ремек-делото на Виторио де Сика од 1960 г. – трагедијата ЧОЧАРА (La ciociara).

Едно од новите откритија на Фестивалот во Болоња беше програмата што го слави делумно подзаборавениот француски режисер од почетокот на минатиот век: Викторин-Иполит Жасе, уметнички директор на „Еклер“ и творец на жанрот на криминалниот филм – со филмот НИК КАРТЕР за истоимениот детектив (Nick Carter, 1908), потоа серијата дијаболски криминални херои како ЗИГОМАР (Zigomar, 1912) или првата жена суперхероина во ПРОТЕЈА (Protée, 1913), поставувајќи ги така темелите на идниот систем на ѕвезди. ПРОТЕЈА е еден од филмофилските бисери на немата ера, штоуку реставриран од Француската кинотека, со Жозет Андрио во главната ролја, актерка способна за стотици трансформации, филм што потоа ќе предизвика појава на десетици слични ликови.

Пред сто години се реализирани и два филма без кои денес не може да се замисли филмската историја – и се разбира, и двата беа прикажани на Фестивалот во Болоња: хорор-филмот на Фридрих Мурнау НОСФЕРАТУ – СИМФОНИЈА НА УЖАСОТ (Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens) и легендарниот документарен филм на Роберт Флаерти – НАНУК ОД СЕВЕРПОТ (Nanook of the North).



НЕ СВРТУВАЈ СЕ, СИНЕ (Бранко Бауер, 1956)

Годинава во Болоња беше прикажано и едно од ремек-делата на италијанскиот неореализам, филмот **ЧИСТАЧИ НА ЧЕВЛИ** (Sciuscià, 1946), прв филм на тандемот составен од режисерот Виторио де Сика и сценаристот Чезаре Саватини, филм што толку многу ја воодушевил Американската филмска академија што решила да ја воведи наградата за најдобар филм од неанглиско говорно подрачје – и се разбира, во 1947 г. токму овој филм е првиот добитник на „Оскар“ за најдобар „неанглиски“ филм.

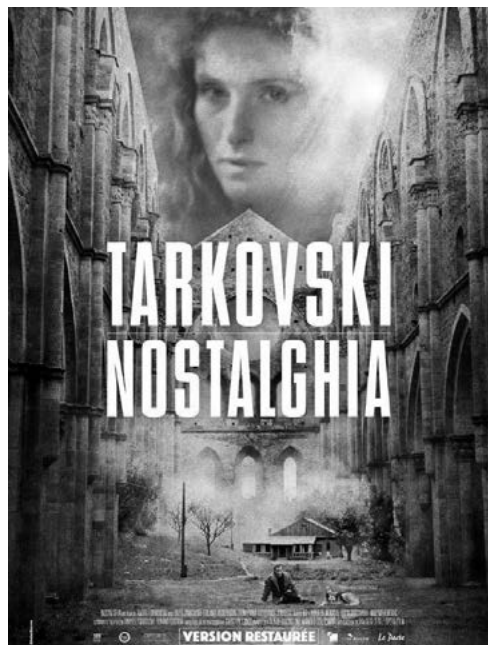
Исто така, на фестивалот беше прикажано и едно од најзначајните остварувања на бразилското „Синема ново“, филмот **БОГ И ДЈАВОЛОТ ВО ЗЕМЈАТА НА СОНЦЕТО** (Deus e o diabo na terra do sol), на режисерот Глаубер Роча, филм што особено многу влијаел врз италијанскиот неореализам, а подоцна и врз францускиот „нов бран“.

Како куриозитет беше прикажан и филмот **ДЛАБОКО ГРЛО** (Deep Throat) на режисерот Џерард Дамјано, првиот порно филм што го привлекува вниманието на пошироката публика, реализиран во Њујорк во 1972 г., чија цензурирана верзија првпат доаѓа во Италија во 1979 г., но веднаш е конфискувана.

Синот на Андреј Тарковски, кој ги носи и името и презимето на својот прославен татко, како и директорот на фотографија Џузепе Ланчи ја претста-

вија новореставрираната верзија на ремек-делото на Тарковски, неговиот претпоследен филм, снимен во Италија, **НОСТАЛГИЈА** (Nostalghia), чие сценарио го потпишуваат Тонино Гвера и Тарковски, извонредна поема за носталгијата по татковината и верата, претставена низ призмата на осамен руски поет во Италија. Филмот е реставриран од Националната кинотека на Италија (CSC – Cineteca Nazionale) и сосема го одразува поетскиот стил на фотографија што режисерот Андреј Тарковски и директорот на фотографија Џузепе Ланчи го востановиле во филмот, првпат дотогаш, во кој постојано се мешаат црната и белата фотографија, боите и полутоновите.

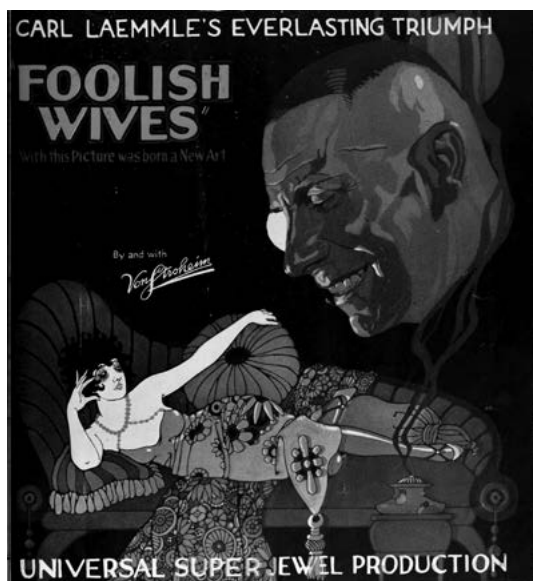
Во рамки на програмата „Ексцес“ беа прикажани автори и филмови кои не секогаш се вклопувале во рамките и правилата на филмската индустрија. Така, на градскиот плоштад, на отворено, со музичка придружба на Оркестарот на општинскиот театар во Болоња, диригиран од Тимоти Брок, воедно и автор на музичката партитура, беше прикажан филмот на Ерих фон Штрохајм, најцензурираниот



НОСТАЛГИЈА (1983, Андреј Тарковски)



ЏИН (1956, Џорџ Стивенс)



БУДАЛЕСТИ ЖЕНИ (1922, Ерих фон Штрохaјм)

режисер во историјата на филмот, реставрираната два и полчасовна верзија на БУДАЛЕСТИ ЖЕНИ (Foolish Wives) од 1922 г., првиот филм што бил рекламиран како „филм од милион долари“, а продуцентите, вообичаено, своевременно барале од режисерот да ја скупи режисерската верзија на филмот за една третина.

Годинава во Болоња, како куриозитет, беа прикажани неколку филма значајни за филмската историја што трааат повеќе од три часа: ЏИН (Giant) на Џорџ Стивенс од 1956 г., со Џејмс Дин во неговата

последна улога; ЛУДВИГ (Ludwig) на Лукино Висконти од 1973 г., снимен десет години по ремекделото ЛЕОПАРД (Il Gattopardo), своевидна реинтерпретација на XIX век во која Висконти, во реставрираната режисерска 237-минутна верзија ја раскажува приказната за осамениот крал и естет кој преферира да владее повеќе со помош на уметноста отколку на политиката; финскиот петчасовен класик ОСУМ СМРТНИ ИСТРЕЛИ (Kahdeksan surmanluotia) на Мико Нисканен од 1972 г. и три и полчасовниот МАЈКАТА И КУРВАТА (La Maman et la putain) на Жан Остаж од 1973 г., филм што извонредно ја доловува слободоумната атмосфера на Париз во раните седумдесетти години на минатиот век.

Цела една програма годинава во Болоња им беше посветена на реоткривањата на жените автори. Така, беа прикажани два филма на молдавската режисерка Кира Муратова, која остварува завидна кариера во Украина, тогаш дел од Советскиот Сојуз, мелодрамите КРАТКИ СРЕДБИ (Короткие встречи) од 1967 г., со тогаш најпопуларната советска попсвезда – кантавторот Владимир Висотски во главната ролја и ДОЛГА РАЗДЕЛБА (Долгие проводы) од 1971 г.

Годинава Фестивалот во Болоња им посвети достоинствено внимание и на двајца големи италијански режисери: првиот е Франческо Роси, со прикажување на реставрираните копии на неговите филмови БЕШЕ ЕДНАШ... (C'era una volta...) од 1967 г. со Софија Лорен и Омар Шариф во главните ролји и КАРМЕН (Carmen), од 1984 г., работен според операта на Жорж Бизе; и вториот е Пјер-Паоло Пазолини, режисерот роден во Болоња, кому фестивалот годинава му се оддолжи со огромна изложба посветена на неговиот живот и дело...

БУНТ НА КУКЛИТЕ ПРИКАЖАН НА ОТВОРАЊЕТО НА ФЕСТИВАЛОТ НА НОВОРЕСТАВИРАНИ ФИЛМОВИ ВО БОЛОЊА, 2022: ГОЛЕМО ПРИЗНАНИЕ ЗА МАКЕДОНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА

Кон крајот на јуни и почетокот на јули, во италијанскиот град Болоња, најпознат по најстариот универзитет во континентот во Европа, секоја година се одржува Фестивалот на новореставрирани филмови „Ил чинема ритровато“ (Il Cinema ritrovato), несомнено, најреномираниот фестивал од овој тип „филмофилски“ фестивали во светот.

На овој фестивал, како гости секоја година присуствуваат исклучително реномирани имиња од светот на филмот. Во изминатите 35 изданија на фестивалот, гостувале режисерите: Жан-Лик Годар, Бетран Таверније, Кен Лоуч, Питер Вир, Душан Макавеев, Мајкл Чимино, Стенли Донен, Фатих Акин, Џон Бурман, Ањес Варда, Коста Гаврас, Мартин Скорсезе, Маргарет фон Трота, Френсис Форд Копола, Џејн Кемпион, Фолкер Шлендорф и др.; најзначајните режисери на

италијанската кинематографија: Ермано Олми, Марио Моничели, Франческо Рози, Бернардо Бертолучи, Џузепе Торнаторе, Дарио Арџенто, Марко Белокио и др.; актерите Бен Газара, Шарлот Ремплинг, Клаудија Кардинале, Изабел Ипер, Изабела Роселини и др.

Годинава, на 36. издание на фестивалот специјални гости беа последната дива на италијанскиот филм Стефанија Сандрели и нејзиниот сонародник, режисерот Џани Амелио, како и едно од најголемите имиња на „Новиот Холивуд“, режисерот на ВОЗАЧ (The Driver, 1978), ВОИНИ НА ПОДЗЕМЈЕТО (The Warriors, 1979), УЖЊАЧКА УТЕХА (Southern comfort, 1981) и многу други филмови – Волтер Хил, кои пред публиката се претставија со подолги интервјуа во кои разгледуваа многу прашања поврзани со нивната кариера, но и генерално со филмската уметност.

Покрај тоа, организаторот на фестивалот – Кинотеката на Болоња, прочуена по својата лабораторија во која се реставрирани многу ремек-дела од светската кинематографија, има одлична соработка со другите филмски архиви и кинотеки, па така секоја година има можност да понуди репрезентативна програма во која можат да се проследат стотици класици од сите меридијани на планетата и од сите епохи на филмската уметност.

Фестивалот во Болоња има и едно напишано правило, на свеченото отворање да претстави неколку филма како изненадување („Sorpresa“). Најчесто тоа се филмови за кои долго се сметало дека се загубени, или се некои подзаборавени архивски бисери, или пак штотуку реставрирани класични дела на филмската уметност. Годинава, изборот падна на повеќе неми остварувања снимени пред точно сто и дваесет години, во 1902 г., со музичка придружба на пијано во живо, како и на два сосема куси филмови на француската режисерка Ањес Варда, два сосема непознати архивски бисери од шеесеттите, првиот недовршен краткометражен снимен во Париз во кој главната



БУНТ НА КУКЛИТЕ (1957, Димитрие-Рули Османли)

ролја како дебитант ја толкува големиот француски актер Жерар Депардје – БОЖИЌНА ПРИКАЗНА (Christmas Carole), од 1965 г., а вториот интервју на Варда со големиот италијански писател и режисер, родум од Болоња – Пјер Паоло Пазолини, снимен во Њујорк, во 1967 г.

Сепак, главното изненадување на отворањето на фестивалот во киното „Џоли“ беше македонскиот кусометражен, осумнаесетминутен игран филм од 1957 г., во режија на Димитрие-Рули Османли, а по сценарио на Љубе Петковски, кој воедно е и директор на фотографијата: БУНТ НА КУКЛИТЕ. Овој детски филм со антивоена порака, со многу онирични елементи, од колегите од Кинотеката во Болоња беше оценет како вистински „бисер“ и не случајно се најде на програмата на отворањето на фестивалот. БУНТ НА КУКЛИТЕ е филм во кој главната улога ја толкува доајенот на македонското глумиште, а тогаш на деветгодишна возраст – Емил Рубен, кој сепак не беше и негов дебитантски филм. Имено, Рубен две години претходно веќе глуми во филмот ТИЕ ДВАЈЦАТА (Njih dvojica) на Жорж Скригин, а во истата 1957 г. ја игра главната ролја во македонскиот долгометражен игран филм МАЛИОТ ЧОВЕК во режија на Жика Чикиуќ. Овде, во БУНТ НА КУКЛИТЕ, Емил Рубен е едноставно брилијантен, а таа детска спонтаност, поткрепена од мајсторската режија на Димитрие Османли, успеа да ѝ ја пренесе и на воодушевената публика во Болоња, која заедно со него се смееше, се радуваше и се плашеше во соодветните сцени од филмот, во чија реализација учествувале и Василие Поповиќ-Џицо како сценограф, Скопската филхармонија, која ја изведува музиката на композиторот Ладислав Палфи и членови на Балетот при Скопскиот народен театар во кореографија на Ѓорѓи Македонски.

БУНТ НА КУКЛИТЕ, кој по проекцијата беше награден со долг аплауз, подоцна беше проектиран и во официјалната фестивалска програма, а признанието што го доби македонската кинематографија со неговата проекција на отворањето на Фестивалот на новореставрирани филмови „Ил чинема ритровато“ во Болоња е дотолку поголемо, што ова беше прв и засега единствен македонски филм проектиран на овој реномиран фестивал.

Во 2020 г., филмот БУНТ НА КУКЛИТЕ, заедно со уште триесет други репрезентативни кусометражни играни остварувања од сите етапи на македонската кинематографија, Кинотеката на Република Северна Македонија дигитално ги реставрираше во Белград и во Кинотеката, а во истата година беше објавено и двојазично ДВД-издание со реставрираните филмови, на македонски и англиски јазик, под наслов „Македонски кратки играни филмови (Macedonian Short Feature Films)“.

И што уште друго да се каже? Годинава, на фестивалот беа презентирани реставрирани копии на ремек-делата на Фриц Ланг: М (M) од 1931 г.; Алфред Хичкок: ЧОВЕКОТ КОЈ ЗНАЕШЕ ПРЕМНОГУ (The Man Who Knew Too Much) од 1934 г.; Жан Реноар: ПРАВИЛО НА ИГРАТА (La Règle du jeu) од 1939 г.; Стенли Донен и Џин Кели: ПЕЕЈКИ НА ДОЖДОТ (Singin' in the Rain) од 1952 г.; Луис Бунјуел со филмот реализиран во Мексико: ТОЈ (Él) од 1953 г.; Џулс Дасен: ТОПКАПИ (Topkapi) од 1964 г.; Жан-Пјер Мелвил: САМУРАЈ (Le Samourai) од 1967 г.; Бернардо Бертолучи: КОНФОРМИСТ (Il conformista) од 1970 г.; Питер Богданович: ПОСЛЕДНОТО ФИЛМСКО ШОУ (The Last Picture Show) од 1971 г., филм што го претстави режисерот Вес Андерсон; првите два дела на КУМ (The Godfather) на Френсис Форд Копола од 1972 и 1974 г.; ПИКНИК НА ХЕНГИН РОК (Picnic at Hanging Rock) од 1975 г. на Питер Вир; ТОМИ (Tommy) од 1975 г. на Кен Расел; ПОСЛЕДНИОТ ВАЛ-

ЦЕР (The Last Waltz) од 1978 г. на Мартин Скорсезе, долгометражниот документарец БЕНДОТ (The Band) за последниот концерт на истоимената група; БРАЌАТА БЛУЗ: ПРОДОЛЖЕНА ВЕРЗИЈА (The Blues Brothers - Extended Version) од 1980 г. на Џон Лендис, кој беше присутен на фестивалот и одржа мастерклас по повод филмот; ТВИН ПИКС: ОГНУ, ЧЕКОРИ СО МЕНЕ (Twin Peaks: Fire Walk with Me) од 1992 г. на Дејвид Линч; циклус посветен на филмовите на актерот Петер Лоре, серија филмови на култниот аргентински режисер Уго Фрегонезе, на јапонскиот режисер Кенџи Мисуми, на индискиот режисер Аравиндан Говиндан, па циклусите „Еден век филм: 1902“, „Пред сто години: 1922“, потоа десетици неми филмови и документарци, меѓу кои и документарецот на Питер Џексон од 2021 г., конструиран исклучиво од архивски снимки БИТЛСИ: ВРАТЕТЕ СЕ НАЗАД! (The Beatles: Get Back), мастер-класови, работилници, изложби итн. итн. – сè во слава на неговото величество – филмот!

КАЖУВАЈ БЕЗ ЗБОРОВИ, БИДИ СОВРЕМЕН ВО СИТЕ ВРЕМИЊА

**- кон второто издание на „Фестивалот на нем и
класичен филм“ – во организација на Кинотеката
на Македонија, август-септември, 2022 -**

ФЕСТИВАЛОТ НА НЕМ И КЛАСИЧЕН ФИЛМ, во организација на Кинотеката, годинава започна со проекцијата на филмот НОСФЕРАТУ, СИМФОНИЈА НА СТРАВОТ (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens / Nosferatu, a Symphony of the Gray) на 31 август 2022 година во летното кино. Со овој филм на класикот на германската и европската кинематографија Фридрих Вилхелм Мурнау (Friedrich Wilhelm Murnau), од 1922 година, а со музичка придружба на Џијан Емин, Кинотеката го започна второто издание на овој уникатен фестивал на домашната филмска сцена. Во текот на септември, во 14 термини, фестивалот презентираше три филма на типичниот претставник на германскиот експресионизам Мурнау; два филма со Бастер Китон – „човекот со камено лице што го засмејуваше светот“ од ерата на немиот филм; потоа минициклус на Рајнер Вернер Фасбиндер; по еден филм на француските автори Луј Мал и Клод Соте – веќе потврдени класици на европската кинематографија; и на крај, се прикажа и делче од богатството на екс-југословенските филмски архиви во Кинотеката – журналските ФИЛМСКИ НОВОСТИ (1945 – 1948).

Затворањето на ФЕСТИВАЛОТ НА НЕМ И КЛАСИЧЕН ФИЛМ, пак, беше во знак на документаристичките бисери од домашното филмско наследство – три етнолошки филмови на проф. д-р Вера Кличкова, во чест на 111 години од нејзиното раѓање. Проекциите на нејзините филмови: РУСАЛИСКИ ОБИЧАИ ВО ГЕВГЕЛИСКО,

31 АВГУСТ - 7 СЕПТЕМВРИ, 2022

ФЕСТИВАЛ НА НЕМ И КЛАСИЧЕН ФИЛМ

ВТОРО ИЗДАНИЕ

Проектот е поддржан од Министерство за култура на Република Северна Македонија

Република Северна Македонија
Министерство за култура



Republica Maghiară de Vitor
Ministria e Kulturës



КИНОТЕКА НА РЕПУБЛИКА СЕВЕРНА МАКЕДОНИЈА
KINOTEKA E REPUBLIKES SE MAQEDONISE SE VERIUT
CINEMATHEQUE OF REPUBLIC OF NORTH MACEDONIA

KINO
BALKAN

EUROPA CINEMAS
CREATIVE EUROPE - MEDIA SUB PROGRAMME

INSTITUT
FRANÇAIS
SKOPJE

GOETHE-INSTITUT

УМНО



Од отворањето на Фестивалот - НОСФЕРАТУ (1922, Фридрих Вилхелм Мурнау) со музичка придружба на Емин Џијан

ВЕЛИГДЕНСКИ ОБИЧАИ и МАРИОВСКА СВАДБА беа дел од проектот „Сезона на филмски класици“ (A Season Of Classic Films) на Асоцијацијата на европски кинотеки (Association des Cinematheques Europeennes / ACE), со чија финансиска помош филмовите на Кличкова беа дигитализирани и дигитално реставрирани.

Во програмската селекција на ФЕСТИВАЛОТ НА НЕМ И КЛАСИЧЕН ФИЛМ беа застапени наслови што хронолошки опфаќаат половина век од продукцијата на европската кинематографија. Вака концептираниот фестивал содржеше наслови почнувајќи речиси од самите почетоци на авторското обликување на „целулоидната уметност“ во Германија (Мурнау); потоа икониците остварувања на Бастер Китон (можеби најдоброто од ерата на немиот филм), па преку носечките филмови на критички ангажираните автори Мал, Соте и Фасбиндер – сè до специфичните етнолошки филмови од домашната продукција.

МУРНАУ, СИМФОНИЈА НА ЕКСПРЕСИОНИЗМОТ

Фридрих Вилхелм Мурнау (1888 – 1931) во НОСФЕРАТУ, СИМФОНИЈА НА СТРАВОТ (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens / Nosferatu, a Symphony of the Gray), чиј сценарист е Хенрик Гален (Henrik Ga-

leen), уште едно значајно име од германскиот експресионизам и периодот што следува по него, ја плете познатата приказна за вампирот, која е слободна адаптација на романот ДРАКУЛА на Брем Стокер од 1897 година (кај Мурнау имињата на ликовите се изменети). Мурнау со НОСФЕРАТУ го постигнал својот прв голем филмски успех, кој се должи и на сугестивните остварувања на актерите Макс Шрек, Александер Гранак, Густав фон Вангенхајм, Грета Шредер (Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim и Greta Schröder) во главните улоги. Овој наслов има посебно место во историјата на филмот, поради сугестивната мрачна атмосфера, комбинирана со мелодраматичната морбидност, што за историчарите и естетичарите на филмот е исечок од вообичаените стандарди важечки за германскиот експресионизам од првата половина на 20 век.

По проекцијата на журналот ФИЛМСКИ НОВОСТИ (1945 – 1948): ПРИКАЗНИ ОД МАКЕДОНИЈА, на вториот фестивалски ден следувахе и вториот филм на Мурнау во оваа селекција, филмот ФАУСТ (Faust – Eine deutsche Volkssage) од 1926 година, со поднаслов „Една германска приказна“, работен според мотивите од „Фауст“ на Јохан Волфганг вон Гете (Johann Wolfgang von Goethe), „Легендите за Фауст“ на Кристофер Марлоу (Christopher Marlowe) и сцена-

риото на Лудвиг Бергер (Ludwig Berger) за „Изгубениот рај“ („Das verlorene Paradies“), според германската верзија на епот на Џон Милтон.

Во запазениот есхатолошки принцип на нараативната структура, сторијата на ФАУСТ ги прикажува силите на Злото, кои се обидуваат да побегнат од подземјето, но во тоа ги спречува Ангелот. Ангелот се обложува со Ѓаволот дека целата Земја ќе потпадне под владение на Злото ако добродушниот стар научник, алхемичарот Фауст, стане лош: во спротивно, вечно ќе владее Доброто...

Како и во секое чепкање по „коските на кинематографијата“, така и ФАУСТ со Геста Екман, Емил Јанингс, Камила Хорн, Фрида Рихард, Вилхелм Дитерле (Gösta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn, Frida Richard, Wilhelm Dieterle), во актерскиот состав, изнедрува една интересна паралела. Актерот Вилхелм Дитерле во улогата на Валентин (братот на Гречен), во 30-тите години од минатиот век, емигрирал во САД и направил светска кариера како режисер и актер под името Вилијам Дитерле. Неговата богата кариера ја бележи и режијата на филмот ДУБРОВСКИ (1959, според истоимената новела на Александар С. Пушкин за руската варијанта на Робин Худ). Оригиналниот наслов на филмот е ОД-МАЗДНИКОТ (Il vendicatore / The Avenger) и е реализиран како копродукција помеѓу „Вардар филм – Скопје“ од Македонија и „Хеспериа филм – Рома“ од Италија.

Во него, покрај актерите Џон Форсајт – кој за нашата публика е најпознат по главната улога во некогаш мегапопуларната ТВ-серија ДИНАСТИЈА – Росана Скиафино, Пол Далке и Мерио Бернарди во главните улоги, играат и Илија Џувалековски, Драгомир Фелба, Дара Милошевиќ, Јован Јаниќиевиќ, Божидар Дрнџиќ итн. Во екипата на филмот учествувале и Ацо Петровски како директор на филмот, костимографката Мира Глишиќ, асистентите на режија Александар Ѓурчинов, Кочо Недков и Миомир Мики Стаменковиќ, потоа асистентот снимател Љубе Петковски, асистентот на сценографија Диме Шумка и организаторот на снимање Ристо Теофиловски-Рицвеј. Во куриозитетите врзани за овој филм, хрониките забележале дека на аудицијата за главна женска улога се пријавила и Лени Рифенштал, подоцна популарна германска актерка, меѓутоа била одбиена. Рифенштал е многу попозната како режисерка на пропагандните документарни филмови од периодот на нацистичка Германија, од кои најпознати (и најозлогласени) се ТРИУМФ НА ВОЛЈАТА и ОЛИМПИЈА.

Настрана од овие паралели, ФАУСТ важи за стилизирано дело во духот на експресионизмот, за што е заслужна сценографијата на Роберт Херлт и

Валтер Попиг (Robert Herlth, Walter Roehrig) – соработниците на Роберт Вине (Robert Wiene) во неговиот нем хорор КАБИНЕТОТ НА ДОКТОР КАЛИГАРИ од 1920 година – и камерата на Карл Хофман (Carl Hoffmann), снимателот на ДОКТОР МАБУЗЕ, КОЦКАПОТ (Dr. Mabuse, der Spieler / Dr. Mabuse, the Gambler) на Фриц Ланг од 1922 година. А секако, и креациите на актерите, во прв ред, театралниот Емил Јанингс и сугестивниот Геста Екман, познат и како „шведскиот Лоренс Оливије“.

Третиот наслов на Мурнау на овој фестивал е ПАТУВАЊЕ ВО НОКТА (Der Gang in die Nacht / Journey into the Night) од 1921 година, според сценариото на Хариет Блох и Карл Мајер (Harriet Bloch, Carl Mayer), со Олаф Фонс, Ерна Морена, Конрад Вајт и Гудрун Брун-Штефенсен (Olaf Fønss, Erna Morena, Conrad Veidt, Gudrun Bruun-Stefenssen) во главните улоги. Жанрски одреден како мелодрама, ПАТУВАЊЕ ВО НОКТА е првиот сочуван филм од филмскиот опус на Мурнау. Сторијата за љубовниот триаголник ги претставува перипетиите на угледниот доктор Ајгил Берне, неговата свршеница Хелен, лудо вљубена во него и Лили, страсна, огнена и духовита танчарка...

ФАСБИНДЕР, ОДА НА БЕСКОМПРОМИЗОТ

Рајнер Вернер Фасбиндер, во својот краток и бурен живот (1945 – 1982), снимил 30 филма во период од 12 години. Режисер, сценарист, актер, монтажер, продуцент, филмски критичар и есеист, но и вљубеник во холивудските мелодрами на Даглас Сирк, Фасбиндер за германската кинематографија е вистински метеор што ќе го „размрда“ германскиот филм како никогаш дотогаш. ЛИЛИ МАРЛЕН (Lili Marleen), БРАКОТ НА МАРИЈА БРАУН (Die Ehe der Maria Braun / The Marriage of Maria Braun), ЕФИ БРИСТ (Fontane Effi Briest / Effi Briest), КОПНЕЖОТ НА ВЕРОНИКА ФОС (Die Sehnsucht der Veronika Voss / Veronika Voss) и МАРТА (Martha) се изборот од неговата исклучителна филмографија – за второто издание на ФЕСТИВАЛОТ НА НЕМ И КЛАСИЧЕН ФИЛМ. А и неговата биографија е посебна...

Фасбиндер бил одбиен на приемниот испит на Филмската школа во Берлин, но формалното образование за него било само непотребна ставка во желбата да снима филмови. Па така, по режирањето на неколкуте краткометражни филмови во 1967 година му се приклучува на Акциониот театар во Минхен како актер, режисер и драматург, потоа формира свој „антиатеатар“. Со членовите на таа театарска група го снима дебитантскиот долгометражен игран филм ЛЉУБОВТА Е ПОСТУДЕНА ОД СМРТТА (Liebe ist kälter als Tod), по кој следуваат уште три играни наслови, и тоа реализирани за една година! Ја форми-

ра продуцентската кука „Танго филм“ и во 1972 година го снима ЗОШТО ПОЛУДЕЛ ГОСПОДИНОТ Р.? (Warum läuft Her R. Amok?) кој му носи голем успех кај критиката и публиката. Следува креативен период во кој Фасбиндер, по примерот на својот идол Даглас Сирк, се посветува на жанрот на мелодрамата, снимајќи ги филмовите ГОРЧЛИВИТЕ СОЛЗИ НА ПЕТРА КАНТ (Die bitteren Tränen der Petra von Kant, 1972), ЕФИ БРИСТ (Effi Briest, 1974) и СИТЕ ДРУГИ СЕ ВИКААТ АЛИ (Angst essen Seele auf, 1974). Со последниот наслов од оваа фаза ја освојува Наградата на филмската критика ФИПРЕСЦИ на Канскиот фестивал, но во родната Германија не го делат воодушевувањето за неговите следни филмови, кои се одбиени за учество на Берлиналето.

Кон крајот на седумдесеттите и почетокот на осумдесеттите години од минатиот век, Фасбиндер ја реализира своевидната филмска тетралогија која ја тематизира Германија од воениот и поствоениот период: БРАКОТ НА МАРИЈА БРАУН (Die Ehe der Maria Braun, 1978), ЛОЛА (Lola, 1981), ЛИЛИ МАРЛЕН (Lili Marleen, 1981) и КОПНЕЖОТ НА ВЕРОНИКА ФОС

(Die Sehnsucht der Veronika Voss / Veronika Voss, 1982). Дотогаш ретко видениот креативен и реализациски набој кај некој филмски автор продолжува со исклучителната ТВ-серија БЕРЛИН-АЛЕКСАНДЕР-ПЛАЦ (Berlin-Alexanderplatz, 1980) и последниот игран филм во неговата филмографија КВЕРЕЛ (Querelle, 1982). Фасбиндер умира од предозирање со кокаин и седативи, па замислениот филм за Роза Луксембург останува само недовршено сценарио.

Своевидниот омаж на Фасбиндер на фестивалот – започна со филмот ЛИЛИ МАРЛЕН од 1981 година, по сценарио на авторот, а според новелата на Лале Андерсен (Lale Andersen), со Хана Шигула, Џанкарло Џанини, Мел Ферер и Карл-Хајнц фон Хасел (Hanna Schygulla, Giancarlo Giannini, Mel Ferrer, Karl-Heinz von Hassel) во главните улоги. Биопикот на Фасбиндер го следи животот на младата германска пејачка Вилки, чија кариера претставува метафора на подемот и падот на нацизмот во Германија. Песната „Лили Марлен“ што ја снима во 1941 година – станува најпопуларна песна во тој период, па Вилки станува инстант-икона на нацизмот, иако са-



Од проекцијата на ФАУСТ (Фридрих Вилхелм Мурнау, 1926) - со музичка придружба на Ива Дамјановски

мата е член на отпорот. ЛИЛИ МАРЛЕН е еден од најголемите комерцијални успеси на Фасбиндер, во кој на најдобар можен начин се амалгамирани неговиот стил, авторскиот сензибилитет и популарноста на песната за Лили Марлен. Одредени сцени од воените дејствија се посвета на филмот на Луис Мајлстоун НА ЗАПАД НИШТО НОВО (1930) од раниот Холивуд, а педантната реконструкција на настаните се огледува и во најмалите детали, па така – првото емитување на песната „Лили Марлен“ во етерот се случило на фреквенцијата на Радио Белград во тогаш окупираната Југославија. Тоа, секако, го има и во филмот. Потоа следувахе филмот БРАКОТ НА МАРИЈА БРАУН со Хана Шигула, Клаус Лович и Иван Десни (Hanna Schygulla, Klaus Löwitsch, Ivan Desny) во главните улоги – филм што е жестока историја за животот во поствоена Германија. Крајот на филмот е еден од најзначајните во историјата на германската кинематографија, кореспондирајќи со моментот кога Германија станува светски фудбалски шампион во 1954 година. Сторијата за германската девојка Марија Браун, која по кратко познанство влегува во брак со Херман, кој трае еден ден и една ноќ, бидејќи сопругот заминува на фронтот каде што е заробен, е филм што ги содржи трите фасцинации на Фасбиндер: секс, пари и смрт. Со БРАКОТ НА МАРИЈА БРАУН Фасбиндер ја добива првата посериозна потврда кај публиката, а филмската критика веќе го слави како еден од најуникатните и најавангардни автори во Германија и пошироко.

ЕФИ БРИСТ, пак, е мелодрама чијашто историја е сместена во 19 век и е базирана врз романот на Теодор Фонтејн. Фасбиндер, со својот автентичен авторски стил – поткрепен со исклучителната црно-бела фотографија, реализира одличен филм за форсираното созревање на една млада жена. Филмот е базиран врз популарниот роман типичен за 19 век, со актерите Хана Шигула, Волфганг Шенк и Ули Ломел (Hanna Schygulla, Wolfgang Schenck, Ulli Lommel) во главните улоги.

Хана Шигула, која несомнено важи за најголемата муза на Фасбиндер, ја игра насловната улога и во КОПНЕЖОТ НА ВЕРОНИКА ФОС, филм базиран врз вистинитата приказна за „германската Грета Гарбо“. Тоа е Сибил Шмиц, популарна актерка од 40-тите години од минатиот век, потоната во животот преполн со дрога и алкохол и живот што завршува со нејзино самоубиство кон крајот на 50-тите години. Во Минхен во 1955 година, еден спортски новинар се среќава со Вероника Фос, актерка во предвоеното продуцентско претпријатие УФА, која имала љубовна афера со „мастермајндот“ на Хитле-



ЛИЛИ МАРЛЕН (1981, Рајнер Вернер Фасбиндер)

ровата пропаганда, д-р Јозеф Гебелс, кој ја држи во зависничко заложништво, снабдувајќи ја со сите неопходни лекови, а најмногу со морфиум. Фос се обидува да се врати на актерството, но не е во состојба да одигра ниту една наједноставна сцена.

Историчарите на филмот – низ женските ликови во филмовите на Фасбиндер – ги гледаат неколкуте „лица“ на воената и поствоената Германија. Марија Браун е симболот на новата демократска Германија, која ги лечи раните од поразот во војната; Лола е втурната во конфликт меѓу корупцијата и должноста, а Вероника Фос е „врската“ на естетиката на Фасбиндер со холивудските филмови од 30-тите години, со внимателно вметнување на растечката декаденција и сексуалната перверзија. КОПНЕЖОТ НА ВЕРОНИКА ФОС е јасна посвета на БУЛЕВАР НА САМРАКОТ на холивудскиот класик Били Вајлдер.

Филмот МАРТА од 1973 е директна посвета на естетиката на големиот драматург Бертолд Брехт и на неговата ангажирана литература во периодот пред Втората светска војна и во него експлодира „чудната“ естетика на неповторливиот Фасбиндер.

Она што Брехт го нарекува „чудно“, Фасбиндер го експлоатира до крајни граници. Покрај директните посвети на Даглас Сирк (Марта живее на улицата „Даглас Сирк“), Фасбиндер во овој филм ја „третира“ и естетиката на Луис Буњуел. За овој филм ја доби наградата „Трофејот на Сатерленд“ (Sutherland Trophy) на Британскиот филмски институт.

КАМЕНОТО ЛИЦЕ НА СМЕАТА

Кој комичар од ерата на немиот филм е подobar: Чарли Чаплин или Бастер Китон? Ова прашање е старо колку што е стара и смеата во нејзиното најдобро издание од ерата на немиот филм. А одговори има колку што има(ло) и гледачи на нивните филмови.

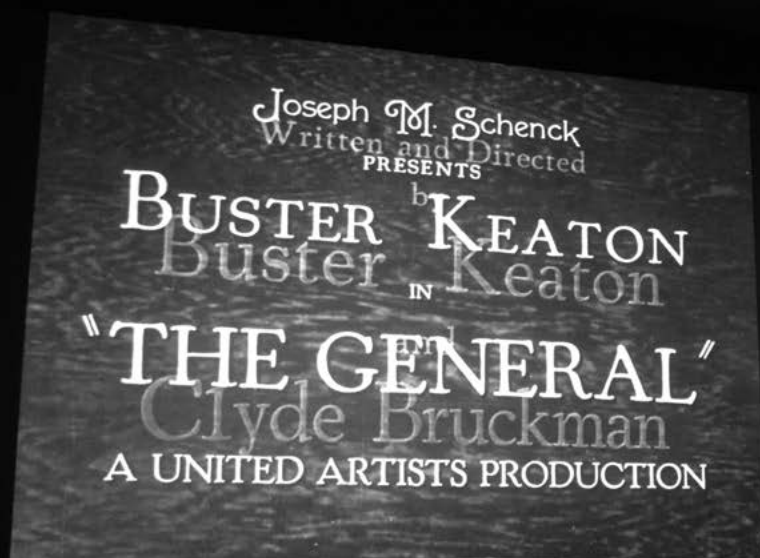
И тоа е навистина добро, бидејќи Бастер Китон (1895 – 1966) и Чарли Чаплин (1889 -1977) се двете наличја на истиот медал од врвот на немиот филм. Само што медалот е златен медал...

„Големото камено лице“, како што бил нарекуван Китон поради стоичкиот, неменливо безизразен лик на неговото лице без насмевка во сите филмови, со улогата во ГЕНЕРАЛОТ (The General) од 1926 година – во режија на Клајд Брукман (Clyde Bruckman) и со Мерион Мак, Глен Кавендер, Џим Ферли и Фредерик Врум (Marion Mack, Glen Cavender, Jim Farley, Frederick Vroom) во другите улоги – го до-

стигнува врвот во својата кариера. Не случајно ГЕНЕРАЛОТ бил еден од омилените филмови на Орсон Велс – за кој сметал дека не само што е најдобра комедија, туку и најдобар филм на сите времиња воопшто – а Китон го зазема и 21. место на листата на најголеми актери на класичниот Холивуд – според рангирањето на Американскиот филмски институт.

Џони Греј (Китон) е машиновозачот – главниот лик во ГЕНЕРАЛОТ, насловен според локомотивата што ја управува. Тој е вљубен во Анабел Ли (Мек) и кога започнува Граѓанската војна во САД, Џони се пријавува во војската, но го одбиваат со образложение дека ќе биде покорисен како возач на локомотивата. Таткото и братот на Анабел ѝ кажуваат дека тој воопшто не сакал да се пријави, по што таа му се заканува дека нема да му зборува додека не го види во униформа. Кога разочараниот Џони управува со локомотивата „Генералот“, група диверзанти од армијата на Северот го грабнува возот, заедно со Анабел Ли. Останатото е весела бркотница со низа пресврти, на радост на публиката, која во последните три децении има можност да ја гледа и реставрираната копија на ГЕНЕРАЛОТ... Филмот е добитник на наградата „Национален филмски регистар“ (National Film Registry) на американскиот Национален филмски одбор за презервација (National

Од проекцијата на ГЕНЕРАЛОТ (1926, Клајд Брукман) - со музичка придружба на Ива Дамјановски



Film Preservation Board) во 1989 година.

ПАРОБОДОТ БИЛ ЏУНИОР (Steamboat Bill, Jr.) од 1928 година, во режија на Чарлс Рајснер и Бастер Китон (Charles Reisner) – со Китон, Том Мергвер, Ернест Торенс и Марион Бајрон (Tom McGuire, Ernest Torrence, Marion Byron) во главните улоги, е првиот самостојно продуциран долгометражен филм на легендата Китон. Филмот е добитник на Наградата за најпопуларен актер (Китон) на Филмскиот фестивал на Фарските Острови, наградата ФИПРЕСЦИ за Китон и режисерот Рајснер во 1928, а во 2016 ја доби и Наградата за реставриран филм „Национален филмски регистар“ на американскиот Национален филмски одбор за презервација.

Во овој филм сведочиме за една поинаква семејна драма, малку повеќе емотивно обоена, во која Вилијам (Бил) Канинг Помладиот заминува да се запознае со својот татко, Вилијам Постариот, кога не го видел уште од времето кога бил мало дете. Младиот Канинг не е онаков како што очекувал татко му, кој пак има големи проблеми, зашто е избркан од работа од страна на Џеј Џеј Кинг, локален тајкун и голем конкурент на постариот Канинг, бидејќи набавил нов пароброд кој потполно ќе го посрами неговиот стар брод наречен „Стоунвол Џексон“ (Stonewall Jackson). Но, како и во секоја стара добра драмска комедија, Бил Помладиот и Кити Кинг, ќерката на Џеј Џеј Кинг, се вљубуваат еден во друг. А кога реката ќе биде зафатена од голема бура, Бил Помладиот ги спасува Кити, нејзиниот и својот татко...

Овие два наслова се само парче од големиот мозаик на актерски остварувања на Бастер Китон. Историјата на филмот вели дека Китон не се снашол најдобро во новата ера на звучниот филм – па дури и Чаплин има само за нијанса поуспешни „звучни“ остварувања, но далеку, далеку под рејтингот од немите филмови – но тоа ни малку не наштетува на неговата аура на еден од најуспешните актери од првата половина на 20 век.

ФРАНЦУСКАТА ВРСКА НА КЛАСИЧНИОТ ФИЛМ

Луј Мал и Клод Соте „ги бранеа боите“ на француските филмски класици на овој фестивал.

Луј Мал (1932 – 1995) со СОГОРУВАЊЕ (Le feu follet / The Fire Within) од 1963 година – по негово сценарио, со Морис Роне, Лена Скерла, Жан Моро, Ивон Клевш, Ибер Дешам, Жан-Пол Мулино и Мона Дол (Maurice Ronet, Léna Skerla, Jeanne Moreau, Yvonne Clech, Hubert Deschamps, Jean-Paul Moulinot, Mona Dol) во главните улоги – ја шокираше публи-

ката со своето – како што пишуваа филмските критичари – „продорно проучување на индивидуалната и социјалната инерција“. Сторијата на неговиот филм ги прикажува последните 24 часа од животот на еден самоубиец. Ален Лерој е неуспешен писател потопен во алкохол и депресија. Заминува на рехабилитација во приватна клиника, но иако таа е неуспешна, прогласен е за „излечен“ и е отпуштен од болницата. Лерој се обидува да најде поддршка во кругот на старите пријатели... Актерот Морис Роне е во имплозивна изведба на ликот на писателот Лерој. Беспопштен во својот портрет на внатрешниот немир на Ален и снимен со извонредна јасност, СОГОРУВАЊЕ е еден од најтемните и најлични филмови на Мал. Иако отпрвин се чини дека филмот е сосема мрачен, емпатијата со која Мал ја разработува оваа тема нуди поинаков поглед на оваа исклучително чувствителна тема. Вредно е да се спомене и моќното повеќеслојно сценарио базирано врз романот на Пјер Дрие ла Рошел (Pierre Drieu La Rochelle), кое низ извонредната невидлива камера на Жислен Клоке (Ghislain Cloquet) е надополнето со одличната монтажа на Сузан Барон (Suzanne Baron).

Клод Соте (1924 – 2000) во СЛУЧКИ ВО ЖИВОТ (Le Choses de la vie / The Things of Life) од 1990 година – снимен според сценариото на Соте, Пол Гимар и Жан-Лу Дабади (Paul Guimard, Jean-Loup Dabadie), со Мишел Пиколи, Роми Шнајдер, Жерар Лартиго, Леа Масари и Жан Буис (Michel Piccoli, Romy Schneider, Gérard Lartigau, Lea Massari, Jean Bouise) во главните улоги – ја раскажува сторијата за архитектот Пјер (Пиколи), кој доживува сообраќајна несреќа возејќи се со својот автомобил на патот кон Рен. Додека го спасуваат од смачканиот автомобил, тој во полусвесна состојба се сеќава на својот живот. Неговите сеќавања ја евоцираат прекрасната сопруга Катрин (Масари), потоа шармантната љубовница (Роми Шнајдер), интелегентниот и симпатичен син (Жерар Лартиго), одличниот стан, викандичката на село, прекрасниот мал брод за крстосување и брзиот спортски автомобил. Сепак, во реалноста Пјер ја запоставил сопругата, која сега има љубовник; Пјер не е премногу верен на својата љубовница, зашто таа веќе има сериозен додворувач; синот, пак, се обидува да создаде некаков бизнис во својата детска соба, каде што произведува сложени, но бескорисни електронски апарати; на викандичката ѝ е потребно реновирање, додека, пак, бродот оваа година можеби воопшто нема да исплови...

Соте, по успехите во 70-тите години, кога често снима со Роми Шнајдер и авторската криза во 80-тите години, повторно ги освојува критиката и публиката во 90-тите со филмовите во кои главна хероин е Емануел Беар, освојувајќи награди на филмските фестивали.

ДОМАШНОТО ФИЛМСКО И ЕТНОЛОШКО НАСЛЕДСТВО ЗА ФИНАЛЕ

Трите етнолошки филмови на проф. д-р Вера Кличкова, прикажани на последната вечер на ФЕСТИВАЛОТ НА НЕМ И КЛАСИЧЕН ФИЛМ во Кинотеката, во чест на 111 години од нејзиното раѓање, меѓу другото се и дел од проектот „Сезона на филмски класици“ (A Season Of Classic Films) на Асоцијацијата на европски кинотеки (Association des Ciné-

matheques Europeennes / ACE), со чија финансиска помош тие беа дигитализирани и дигитално реставрирани: РУСАЛИСКИ ОБИЧАИ ВО ГЕВГЕЛИСКО (1957, 22 мин, црно-бел), ВЕЛИГДЕНСКИ ОБИЧАИ (1954, 20 мин., црно-бел) и МАРИОВСКА СВАДБА (1966, 55 мин., kolor). Сите три филма се дел од филмското наследство на пионерот на визуелната етнологија кај нас – проф. д-р Вера Кличкова, која е сценарист на првите два наведени наслови, а се јавува како режисер на третиот.

РУСАЛИСКИ ОБИЧАИ ВО ГЕВГЕЛИСКО е документарец којшто во детали го прикажува значењето на играта, ората и адетите во гевгелискиот крај. Во тамошните села се силно зачувани ритуалите што водат потекло од древниот пагански период со елементи од шаманизмот. Сите обичаи се поврзуваат со русалиите, а самиот збор значи „розулија“ – изведено од цветето роза, редовно посветено на култот на мртвите и обредите поврзани со смртта. Потоа филмот ВЕЛИГДЕНСКИ ОБИЧАИ ја документира прославата на Велигден во селото Граешница, Бродско (Порече) и народните адеи врзани за овој верски празник, запазувајќи ги богатите традиции од нашата културна историја кои ќе послужат како документ за проучување на битието на нашиот народ. И филмот МАРИОВСКА СВАДБА ги презентира претсвадбарските и свадбарските обичаи, како и оние по одржувањето на самата церемонија, односно една недела по нејзиното завршување. Според богатството на обичаите што произлегуваат од овој крај на Македонија, станува збор за апсолутно изворна варијанта која останала вака архивна поради изолацијата на овој крај на Македонија.





проф. д-р Вера Кличкова

НАМЕСТО ЗАКЛУЧОК

И со тоа, и ова второ издание на ФЕСТИВАЛОТ НА НЕМ И КЛАСИЧЕН ФИЛМ во Кинотеката заврши адекватно и доследно на својата специфична тема и област што ја обработува – на големо задоволство и на кинотечната публика и на Кинотеката, која со овој вид манифестација, на еден вистински директен начин, ги исполнува, односно дополнува својата основна функција, мисија и задача: зачувување, презентација и популаризација на вистинските филмски вредности и големите класици на филмската уметност...

Од затворањето на Фестивалот - со МАРИОВСКА СВАДБА (1966, Вера Кличкова)



ТВОРЕШТВО И СООБРАЗУВАЊА: СВЕТ НА МАТЕРИЈАЛИЗИРАНА ИЛУЗИЈА

- за хиперреализмот на Жарко Башески -

Вовед: општи забележувања

Критиката, како и историчарите на уметноста на свој начин и убедување ја следат појавата на сликарскиот и вајарскиот хиперреализам: од признавање до негирање оценки во стеснет простор на дејствување. Хиперреализмот според одбраните теми и употребените материјали, според начинот на изразување, е производ на новото време на брзи промени и во ликовните и визуелни уметности во модернизмот и постмодернизмот. За нивното објаснение и толкување се користат и нови сознанија и искуства, размислувањата на филозофите и теоретичарите на структурализмот и постструктурализмот, на семиотиката и други. Слободата на изборот и определувањето на уметниците има пресудно значење. Човекот секогаш бил во фокусот на уметничкото создавање поминувајќи низ разни промени и трансформации. Изгледа нерешена дилемата за спротивставувањето, како и синтетизирањето на фигурацијата и апстракцијата. Американскиот хиперреализам се појави во 60-тите години на 20 век по доминацијата на апстракцијата, на поп-артот и концептуализмот, а во уметноста официјално влезе во 1972 година со изложбата „Документа 5“ во германскиот град Касел. Значајна улога во неговото оформување има фотографијата, новата просторност и материологија кои се меѓусебно условени со новите погледи и сфаќања. Првите скулптури кои ги изработи Жарко Башески во

2004 година, на реалистичка и хиперреалистичка основа (различни од натурализмот), беа изненадување, изгледаа шокантно, како појава во мала средина од периферијата, но денес повеќе не е така. На прашањето што е уметност нема одговор: аналитичките филозофи ја прифатиле идејата на Витгенштајн дека „поимите, како и поимот на уметноста е невозможно да се дефинираат, и така за нивното разбирање доволна е секојдневната јазична компетенција“. Сето тоа останува на личните сфаќања и вкус, на личниот сензибилитет и интуиција, на можноста да се сирне зад превезот на формата. Артур Данто вели: „Да се види нешто како уметност бара нешто што околото не може да го открие... Копијата на некој начин е лажна, токму затоа што е точна“ – рече Ежен Делакроа пред новооткриената дагеротипија. Многу подоцна, сликарката Џорџија О’Киф ќе забележи: „Ништо не е помалку реално од реализмот“. Според Шаим Копелман: „Ниедно вредно уметничко дело не пренесува погрешна слика на реалноста“. Ништо не е толку изолирано од сè друго!

Чувството или естетиката на убавото е потиснато, ама не исчезна по создавањето на модернистичката „естетика на грдото“, чиј почеток е лоциран во сликата на Пикасо „Авињонските госпоѓици“ од 1907 година (по големото поглавје на Бројгел, Гоја, Жерико и други уметници). Грдото како и убавото може да се препознаат и во старата грчка и египетска скулптура, во шпанската скулптура на 17 век, како и во делата на модернистите и постмодернистите, па сè до непосредните примери на хиперреалистите, кои влијаеле и врз творештвото на Башески. Тој промислено ја одбрал темата за „обичниот“ човек, израз на модерното време, преземајќи негова идејна и содржинска надградба. Башески моделира во глина, лие во полиестер и силикон употребувајќи реална облека и природна коса (од коњ), сликарски финализирајќи ја својата постапка. Занајтската вештина и прецизноста на пластичната обработка ги содржат пластичните и тактилните, хаптичките белези на скулптурата, како и карактеристиките на просторната диспозиција. Во целина, тоа е чудната игра со димензиите, со ударните робусни форми, а особено со уверливиот илузионистички веризам во пластичната и хроматска обработка на деталите и целината, со прецизно доловени дамки, црвенило, разни структури и деформации на кожата и телото карактеристични за постарата возраст на човекот. Во урбаниот мравјалник, скулпторот е исправен пред суштествен предизвик: да прави мали или големи скулптури, како да ги концепира и како да ги распореди скулптурите во јавниот простор задушен со лоша архитектура



Жарко Башески

и екозагаденост: притоа, само музејскиот и галерискиот простор овозможуваат авторски распоред. Изборот и примената на материјалите, кои се поврзани со идејата и условите на добивање и обликување, имаат клучно значење.

Обновениот детерминиран интерес или тренд на „оживување“ на хиперреализмот доаѓа од моќни центри во светот, кои ги наметнуваат сопствените услови и правила, и тоа во време на криза, не само во ликовните и визуелни уметности туку и поради агресивната информатичка ера кога човекот живее распнат меѓу реалноста и виртуелниот свет, свет на „дигитален привид“ (Флусер). Техничко-технолошкиот напредок не донесе ниту подобар живот на луѓето ниту развој на човечките вредности а тоа, меѓу другото, значи дека и уметничкото дело, во ова време на слика и репродукција (Валтер Бенјамин напиша есеј за „Уметничкото дело во време на техничка репродукција“), се мери според неговата пазарна вредност. Уметничкото творештво ќе биде

видено и забележано единствено доколку се оствари успешен влез во мрежните кодови на светската комуникација. Во овој трагичен „нов свет“ сите оние што се надвор од овој протокол остануваат анонимни и отфрлени. Уметниците што припаѓаат на мала средина повеќе следат отколку што партиципираат со нови ликовни идеи и поетики. Во вакви големи проекти е организирана цела машинерија од музеи и галерии, со вешти менаџери, солидно подготвени критичари и историчари на уметноста и помошен кадар. Светот стана мал и навидум достапен, но тоа не ги намали отуѓеноста и јазот меѓу богатите и сиромашните, меѓу моќните центри и провинциските, мали (и натаму колонизирани) земји. Немоќни и поволниви сообразувачи, си создаваме илузија дека припаѓаме на светот или „чуждината“ напоредно со уметничките движења во светот, разбирливо – доколку се сообразиме со условите на наметнатиот тренд. И квалитетните иновации бргу застаруваат, но веднаш потоа се наметнуваат нови-стари, обновени стилски формации. Медиумите, особено визуелниот информативен простор е затрпан со репродукции на дела од хиперреализмот со сите аспекти на стареење и пропаѓање, на болести и деформации и разни испачкени на телото и духот на човекот со преовладувачкиот афинитет кон суровоста и грдото. Уметноста бара цел човек, меѓутоа токму човекот и неговиот расцепкан дух и егзистенција создаде свет на фрагментирани претстави и одбивни мачнини во изразувањето. Дали уметноста може да остане нема пред трагичните појави во современиот свет?

Белешки за скулптурата

Скулптурата употребува сопствени средства и материјали, создава свој пристап и ликовно-естетски израз иманентен на оваа ликовна дисциплина. Новата просторност и материологијата се подрачаја од суштествено значење за нејзиниот развој според кои најдобро се препознаваат временските периоди.

Херберт Рид, пишувајќи за сликарскиот дрипинг на Полок, забележува: „Скулпторот мора неизбежно да остане надвор од својата скулптура, свесен занаетчија“. Вајарот Адолф фон Хилдебрант ја разликувал оптичката и тактилната визија, интуицијата и перцепцијата, како уште еден начин на спротивставување на уметничкото сознание и сознанието воопшто, контемплативниот и практичниот став. Тактилното сознание се здобива со поим на материјалната форма, допирајќи ги нејзините контури... а не е во состојба да ја сфати како единство“ (Adolf Hildebrand, Problem forme u likovnoj

umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1987). Поџер Фрај разликува два вида облици: „сетилни“ и „интуитивни“, поврзани со перцепцијата на нашето чувство на болка или уживање. Забележано е: „Нашето време недвосмислено ѝ дава предност на сликата над предметот, на копијата над оригиналот, на претставата на стварноста над битието“ (Фоербах). Сузан Сонтаг забележува дека „уметноста денес главно е начин на мислење“, а не материјализирано дело (за концептуализмот).

Тешко може да се прави разлика и поврзување меѓу дела што припаѓаат на различни временски периоди и култури, како и на еден стил или жанр: наместо отворање на мошне деликатни прашања, можеби е корисно да се обрне внимание на изборот на материјали и средства, на техниката на обликување. Одделни пози и движења од Поликлетовиот систем, преземени во ренесансата и барокот се вградени и во модерната хиперреалистичка скулптура. По тој повод ќе наведат релевантно толкување. Во хеленската култура „мислата за бројот управува со раката на скулпторот која создава хармоничен склоп на телото“. Создадена е „шема на движење што се повторува во скулптурата – раката го објаснува дејството, таа е продолжена мисла на фигурата“ преку која се изразуваат емоции и мисли, значења. Следува укажување на „поликлетскиот мотив на контрапост што не престана да ги интересира скулпторите“, а тоа се изразува преку „стоене на една нога, на исчекор, подигната или спуштена рака, напрегнати и опуштени делови на телото“, мотиви што и денес се користат. Решавањето на пропорциите на телото се менува во различни периоди, а таквите односи се модифицираат во секој дел на скулптурата. Важно е авторот да се држи до „вистинската средина“ и на усогласеност меѓу надворешниот и внатрешниот аспект на претставената фигура, на односот меѓу „природата и апстракцијата“, меѓу „телото какво што постои во природата и идејата за него“ за што „секој период има сопствен пропорциски систем“ (Vera Horvat Pintaric, Svjedok u slici, Nove figure za nove stvarnosti u eri modernoj, Matica Hrvatska, Zagreb, 2001).

Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф, приредувачи на книгата „Критички термини на историјата на уметноста“ (Нови Сад, 2004), пишуваат: „Ако модернизмот е непристрасен и автономен, што ќе правиме тогаш со ‘малата танчарка на 14 години’ создадена околу 1880/81, во која се внесени сите можни екстра уметнички материјали и презентациски стратегии?“ Скулптурата била сметана како анатомски, научен примерок и токму поради својот миметички реализам, и била критикувана како умет-

ничко дело. Сепак, оваа скулптура е оценета како „прво вистински модернистичко дело“ и поради уверливо пренесеното движење. За цртежот и играта на Дега проникливо пишува Пол Валери. Дега излагал со импресионистите, а критиката го смета за реалист. Роден, како и Дега, исто така излагал со импресионистите, но се смета за реалист кој го проучува движењето внесувајќи во делата романтичарски, особено симболистички белези. Познато е дека Роден добро го проучувал моделот од сите агли и настојувал да ги претстави суштинските белези на формата на живото суштество, но изразува и еротски и трагични мотиви. Во 1876 година го изработил делото „Бронзена доба“ со својот, навидум претеран реализам, предизвикал сомнеж дека се работи за дело излиено во бронза изработено според жив модел, што стана легитимна техника во текот на шеесеттите години на 20 век. Уметникот Џим Дајн во 1960 извикал: „Добра техника и изработка. Го сакам тоа што го работам. На помош!“ За значењето на материјалите и техниките применети во ликовното творештво се напишани повеќе книги и текстови. (Vera Horvat Pintarić, *Materiologija i prostor u savremenoj skulpturi*, Čovjek i prostor, br.17, 1963; Pjer Frankstel, *Umetnost i tehnika u XIX i XX veku*, Nolit, Beograd, 1964; Florence de Meredieu, *Histoire materielle et immaterielle de l'art modern*, Bordas, Cultures, Paris, 1994 итн.)

Избор на искажувања од критичари и историчари на уметноста

Историчарите на уметноста, без исклучок, во континуитет – најмногу внимание му обрнуваат на творештвото на Џорџ Сегал, Двејн Хенсон и Џон де Андреа, потипично американски уметници кои „го водат соцреализмот во депресивна крајност“. Најголем впечаток остава нивниот „замрзнат изглед – надворешниот израз на нивното внатрешно мртвило“. Џорџ Сегал – „вистински жанр-сликар на дваесеттиот век“ – чии „одливци се правени од живи модели, така што вистинската сличност е од внатрешната страна и не е видлива“ (Lucy R. Lippard, *Pop Art*, Jugoslavija, Beograd, 1967). Забележано е: „Во гипс направив фигури во природна големина: тука е арматурата, жичаната мрежа, коноп потопен во гипс, навистина сакав повеќе суптилноста и одреденост на контурата и формата“. Тој е „заинтересиран за едноставни, секојдневни активности, од кои извира една воопштена хуманост“. „Човечкото суштество е способно за бескрајно многу движења и положби, и за таа цел настојувам да одберам и фиксирам движења кои најмногу говорат за нивното постоење и идентитет“, рекол Сегал. Со исклучок на

поп и хиперреалистичките уметници, човечкиот лик играше незначителна улога во вајарството од 1950-тите години. Фигуративното вајарство, тогаш а и сега, стана невозможно за да се каже колку тоа има значење на обнова, а колку на оживување на овој правец. Во историјата на фигурацијата во 1960-тите и 1970-тите години свое значење доби самата личност на уметникот во форма на перформанс, уметноста на телото и дел од ленд-артот. Констатирана е промена на статусот на гледачот кој во модернистичкото вајарство се сметаше за бестелесен интелект наместо неговото физичко присуство. Удо Култерман, автор на првата книга за хиперреализмот пишува: „Хиперреализмот совршено се интегрираше во околната реалност, а надвор од неа ги губи сите значења. Не се работи за враќање на минатото, за феномен на реакција, како што често се вели неправедно, туку многу повеќе за стил на 60-тите, покрај другите стилови во тие години по поп-артот и минимализмот“. Се препознава дека сличните проблеми можат да се искажат на различен начин и со различни средства (современите постапки на „примарните структури“ и реализмот итн.). Или: „Реалистите на нашето време тесно се поврзани со антифигуративните тенденции во 50-тите и во 60-тите години“. Култерман нагласува дека еднакво значајни се индустријализацијата и автентичноста, „...а се појави и средство за репродуктирање на реалноста, а тоа е фотографијата, која ја трансформираше визијата за реалноста“. Следува неговото мислење дека „светот на новиот реализам е значајно побогат од оној на натурализмот“. Човечкото тело во актовите се обработува веристички поставувајќи го во различни положби. Двејн Хенсон преминал во сосема друга позиција: „тој ги облекол фигурите во реална облека, ги поставил во амбиент на улица, на самопослуги и запустени делови на градот, прикажани како купуваат, како се борат со полицијата, како го трпат притисокот на отуѓувањето. Во тој нов контекст, изменето е значењето на предметот за да се изрази политички став кон општеството...“ „Не сум задоволен со денешниот свет“, вели Хенсон. И потоа: „Иако уметникот не ја одразува оваа стварност ако тврди: Не, ова не постои, не верувам дека се однесува како чесна личност, ако не е во состојба да го одрази животот и да соопшти нешто повеќе за него, тоа не е уметност што долго ќе трае“ (Ugo Kulterman, *Hiperrealisme*, Chene, Tubingen, Paris, 1972).

Доналд Куспит (во книгата *Kritička istorija umetnosti XX veka*, Art Press, Beograd, 2012) пишува: „Сегал, можеби пример `пар-екселанс` за мамечка дијалектика на чиста форма и егзистенцијална

емоција...“ Потоа: „Тие се меланхолични присуства, сенишна апстракција, ништо друго освен калапи, обично обоени во бело и депресивни човечки суштества, имплицитно и буквално празникави... Сегал признава дека му должи на Мондријан и слично на Перлстин, смета дека е формалист, ама како и него, тој е егзистенцијален формалист...“ И заклучува: „Само нивната уметничка трансформација ги испува од медиокритетство и бесмисленост... околината и луѓето што ги прикажуваат остануваат емоционално упропастени... поради обичноста што немилосрдно им ја наметнува модерниот живот“.

По повод хиперреализмот, се разгледува прашањето што е „вистинско“ во скулптурите и се вели: „Нешто е „вистинско“ кога ја задоволува својата сопствена репрезентација, токму како што нештото е `носител`, кога е именувано со некое име... И Дидро докажуваше како репрезентацијата на стварите може да ни измамат солзи“. Филиберто Мена во текстот „Иконичките парадокси на хиперреализмот“ (од книгата *Analitička linija moderne umetnosti*, CLIO, Beograd, 2001), смета дека најтемелните и најдоследни претставници на хиперреализмот: Клоз Хенсон и Де Андреа влијаат врз „...поистоветување на јазикот и реалноста предизвикано на ниво на лик и човечка фигура“. На пример, фигурата на „Жена“ која Де Андреа ја претставува со сите нејзини типични атрибути на женственост, „тоа не е една жена, како што ниедно „луле“ што го насликал Магрит не е луле“. Се избегнува непосредното прикажување на реалното, но исто така се избегнува и изразната конотативност на Сегаловите сенишни фигури кои постигнуваат „блискост со животот без имитација, освојувајќи го просторот на реалноста“. Филиберто Мена пишува: „Овие уметници ја прифаќаат иконичката конвенција и се прошируваат до крајни граници на `тронп-леј`, според тоа играјќи си со реалноста до последен здив, или пак до крајните денотативни можности на јазикот“. На друго место пишува: „Хиперреализмот со чистите визуелни искази ќе ја довери задачата на именување на делата со изразот `Без наслов`, термин со кој Де Андреа намерно укажува и ги поставува во оптек своите `илузионистички` кукли“. Меѓу денотативната и конотативната поларност на пораката, Де Андреа одлучно ја одбира првата (соочувањето со Сегаловите кукли, силно конотирани во изразна смисла, која е многу поучна) само за да ја воздигне својата намера дотаму за да ја покаже тешкотијата на иконизмот токму на полето на денотацијата, што, меѓутоа, би требало да му ја осигура можноста за непосредно навлегување во реалноста. Де Ан-

дреа не го покренува барањето за потполн реализам (како што тврди Култерман), туку „напротив – критичко испитување на самата можност за претставување на реалноста, по пат на непосредната референцијалност на знакот“. Филиберто Мена констатира: „Уметникот соопштува еден парадокс..., максималниот привид: така фигурата на жена поставена пред нас, со сите атрибути кои ја чинат нејзината женственост, не е жена, како што ниту Магритовото насликано луле не е луле“. Цитирано е и мислењето на филозофот Гадамер во есејот „Уметноста и имитирањето“: „секоје уметничко дело, дури и во нашиот свет кој сè повеќе се менува во она униформно и сериско, сведочи за духовната сила“. Постои „потреба за имитација и декорација, она што повеќе не извира од битието и не ја еманира смислата на убавината мора да се надомести со естетска конструкција на стварноста“.

Критичарот Џорџо ди Џенова за хиперреализмот ќе напише: „Во односот на уметникот кон стварноста, укината е разликата меѓу објектот и сликата на штета на предметот затоа што тој е претставен вистинито, повистинито од вистинитото, нешто повеќе од реалноста, чистата илузија во поширока смисла се толкува како антиидеологија зашто се наоѓа од онаа страна на културно-историскиот контекст. Поради тој расцеп, овие дела можат да донесат иреална и метафизичка атмосфера“.

Визуелниот информативен простор е затрупан со многубројни дела на хиперреализмот во скулптурата, од историските примери па сè до поновите и најновите остварувања, со многу примери на екстремности и на грдото. Одделни творби се забележани и од критиката, историчарите на уметноста и теоретичарите. Дени Лауре, пак, накусо укажува на примери на „естетиката на грдото“, како отворање и разложување на телото и ликот (Гоја, Жерико, Пикасо), како и на новите уметнички форми во кои „во живо“ се прикажани разни форми на деструкција и самоповредување, како во перформансите, новите практики и претставувачките техники на скулптурата и во хиперреализмот во кој се обликуваат тенки како и дебели фигури, луѓе со цуцести или циновски димензии, како и многу други видови деформации и трауматични состојби, фигури сведени на „гола присутност“ во кои нема херојски гестови, ниту траги на историја (*Istorija umetnosti XX veka*, Ključ za razumevanje, ARS CLIO, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2014).

И уметноста на хиперреалистичката скулптура ги изразува обезличувањето и отуѓувањето на човекот. Двете последни децении на XX век се „обе-

лежани со развој на социјални и сексуални болести“. Пустошењето на сидата предизвика крајна чувствителност во поглед на темата тело во пластичното творештво. Џеф Кунс, по тој повод, во 1990 ќе рече: „во денешно време ништо не е пострашно од сексот“ (неговите дела сугерираат желба; симулираниот Мајкл Џексон и Мајмунот не се ништо пореални отколку што е тоа телевизиската слика). Во цитираната книга стои: „Спротивно на боди-артот, повеќе не се работи за телото како подлога за насилиство, туку – од внатрешното и биолошкото функционирање на човечкото битие – се прави предмет на пластична пропозиција која ги прикажува разните трауматични промени и излучувања на организмот. Прикажувањето на здраво тело не е во фокусот на уметникот: што се случува, во такви изменети услови, со духот и душата на човекот? Оваа уметност се однесува на недоследностите на медицинскиот говор што го откри епидемијата на сидата. Отфрлањето на позитивистичката визија на медицината видена како егзактна наука води кон поставување на сцената на заразени или осакатени тела. Тоа се изразува, исто така, со органската природа на материјалите што се користат: стуткана хартија, восок, стакло... Телото и кожата добиваат особено значење бидејќи, покрај тоа што е прва што се забележува, таа е и врската помеѓу скриените и видливи делови на телото. И тоа не е сè: излучувања (гној, млеко, плунка, дијареја, сперма, урина, измет), органи (утроба, црева, пенис, матка), екстремитети (цели или распарчени на елементи со кои уметникот работи за да го прикаже распарченото и заразено тело). Може да се наведат делата на повеќе уметници, кои, на свој начин, ги обработувале и претставувале разни форми на физичка и духовна „човечка таксидемија“, трауматизирано тело (Кинхолц, Р. Гобер, Кики Смит итн.), вознемирувачки примери на „органска естетика“ и „генетски мутации“ (Херст и фетишизирање на телото со потопување на животинско тело во формалдехид и други теми на медицински аспекти на хиперреализмот), Мик, Сара Лукас, браќата Џејк и Динос Чепмен, Чарлс Реј, Ентони Гормли („Куката е форма на ранливост“), Јан Стербак (создава „суров израз“) или Синди Шерман за „да го следиме патот од фиктивниот Друг и оствареното Друго“, навлегувајќи во зоната на „анонимниот Друг“ итн). Уметноста на француската авторка Орлан е оценета како „...перформанс во кој пластичниот хирург, според нејзини упатства, ѝ го менува изгледот и остварува улога на замислена личност“. Врз лицето се следат трагите на „расцеп меѓу телото и личноста...“ што „...речито говори за идентитетот кој никогаш нема да биде от-

криен, а ќе се бара непрестајно“. Критиката ја забележува и Изабел Диноар која не е уметничка, меѓутоа, по доживеаната несреќа, наместо изгубениот дел од лицето ѝ трансплантирале лице од непозната мртва жена, отпочнала низа интензивни потраги по својот идентитет (Zvonko Maković, Lica, Alternativna povjest moderne umjetnosti, Antibarbarus, Zagreb, 2007). Да се говори за идентитетот на Мјуековите лица, кој во филмската индустрија изработувал „...крајно реалистички ликови кои во сите аспекти потсетувале на живи луѓе (конкретни или фиктивни личности), би значело, всушност, да се говори за идентитетот на нештата, за материјалот што скулпторот го употребил за да го обликува своето дело“. Робер Гобер вели: „За мене смртта привремено го презеде животот во Њујорк и многу уметници што ги познавам бараат начини да ја изразат темата на болеста и сецирањето...“ Хуан Муњоз, пак, рекол: „Станавме свесни за милиони приказни што не ги искажавме во последните десет години бидејќи се сомневавме во условите на изразување. Сега знаеме дека можеме да се изразиме без да бидеме експресионисти“.

Трагичното чувствување на животот најде израз и во теоретското психоаналитичко творештво на Јулија Кристева. Во книгата „Црно сонце, депресија и меланхолија“ (Светови, Нови Сад, 1994), Кристева ја толкува сликата во нагласената хоризонтала „Мртвиот Христос“ („овој труп нема веќе да стане“) од Ханс Холбајн Помладиот од 1522 година, германски цртач и сликар. Се наведува и кнезот Мишкин, кој во книгата „Идиот“ на Достоевски извикал: „Поради оваа слика некој може да ја изгуби верата!“

Уметниците не случајно им даваат пресудна улога на формата и просторот и во рамките на репрезентативната иконична скулптура: Кларковата одлука за воведување разлика меѓу идеологијата на уметничкото дело како приказ е свесно одбивање дека идеологијата не е „...искривена свест, одреден систем на идеи што ја поддржува и потпомага доминантната класа“ (Алтисер).

Валентин Волошинов пишува: „Доменот на идеологијата се совпаѓа со доменот на знаците што се изедначуваат. Таму каде што е присутен знакот, присутна е идеологијата“ (Umjetničko djelo kao društvena činjenica, Perspektive kritičke povijesti umjetnosti, priredila Ljiljana Kolesnik, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2005). Телото има долга историја на различно претставување и различно значење кога му се менуваат обликот и контекстот во ликовните уметности. Хиперреализмот отвори и развива современи форми на толкување кои се дел од совре-

мениот живот, со значителна разновидност и сложен однос спрема општествената стварност (Гавен, Турк, Мјук итн). Критиката забележува: „Уметноста не е политична поради своите пораки или начинот на кој нешто претставува“. За Рансиер, „уметноста е политична зашто, токму како и политиката, учествува во поделбата на сетилното, (ре)дистрибуција на времето и просторот, местото и идентитетот, според начинот на кој нештото го прави (не) видливо, по можноста да го разликува говорот од шумот“ (Dematerijalizacija umetnosti, Politika umetnosti, Umetnost i politika, Eleni F. Isidora Ilić; особено види во книгата: Уметност и политика, Савремена естетика, филозофија, теорија и уметност у времену глобалне транзиције, „Службени гласник“, Београд, 2012). Реалистичката обработка и хиперреалистичките карактеристики на скулптурите на Башески содржат елемент на сурово непосредно (избоксирано) дејствување, кое во спрега со робусно-гротескните чудни фигуративни претстави и тематски сугестии содржат елемент на ангажираност. Станува збор за интимна мотивација, но исто така и за експресија на современата егзистенција и појава на новиот, грд, болен човек, во едно ново време на тегобност на страв и депресија...

Вниманието и интересирањето ги привлекува убавината, но веќе подолго време неговото место го зазема „естетиката на грдото“ во начинот на претставување и деструкција на телото и душата на човекот: тие не се само објект туку и мотив, идеологија, дел од поставеноста на човекот во светот, со сите промени во неговиот живот. Со хиперреализмот се врати значењето на темата на уметничкото дело, кое во хиперреализмот е специфично и посебно. Ликовите имаат индивидуални црти со прецизно исцртани лични карактеристики на телото, кожата и возраста. Тука не станува збор за човечка претстава општо, ниту за еден тип човек од статистики-те на публицитетот, ниту слика на некоја „свезда“. Човекот на хиперреализмот е вистински човек, реален, познато до степен на висока точност, единствен.

Дона Харавеј уште во 1984 година напиша дека сите ние сме веќе киборзи, нагласувајќи го политичкото рамниште: „Киборот е нашата онтологија и таа нам ни ја дава нашата политика“.

Вангел Ноневски (во книгата „Киборшка естетика – ремикс, апропријација на уметноста“, АКЦИО-МА, Скопје, 2018) го цитира Пол Д. Милер: „За мене ова значи дека семплувањето, колажот и бесконечните можности на ремикс културата (...) ги надминуваат оригиналните објекти, песни и уметнички дела во архивата на дигиталните медиуми“. На крајот

на книгата пишува: „Сите ние можеме да ја присвојуваме и извртуваме уметноста, зашто сите сме потенцијални киборзи на креативноста!“

Сидата, како и другите болести и епидемии, е повод за нови постапки и изразност, во делата на Кики Смит (која настојува „да го направи телото видливо“, со темата на мајчинството и трауматизирање на телото и биолошките функции на човекот во циклусот „Садови“), Робер Гобер, Пол Макарти (жесток „крвав распарчувач“ на телото) и други. Станува збор за духовно елаборирање на тематиката која е актуелна, како што се сексуалноста, прашања за телото и болеста. Релевантна за таа проблематика е книгата на Мишко Шуваковиќ, тематски широко поставена (Paragami tela Figure, Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performans-artu, teatru, opera, muzici, filmu i tehno-umetnosti, Centar za novo pozorište i igru, Beograd, 2001).

Осврт кон делата на Башески

Секој заокружен опус, особено кога бележи успешни претставувања, заслужува соодветен пристап и обработка. Доколку го прифатиме делото како уметност, се отвораат повеќе можности за пристап и обработка – со можност да се обезбеди целосен или „вкупен поим“ за делото. Секој проучувач сака да сирне „зад тесниот простор на позитивизам на податоци за да може да изврши реконструкција на историскиот и актуелен контекст“, како и фокусирање на анализа и обработка на оригиналните уметнички дела, неговиот облик и структура, како и посебностите на содржината и значењето на делото. Ханс Седлмаер напиша: „Секое учење за интерпретирање имплицитно претпоставува едно учење за суштината на уметничкото дело“.

Уметноста денес, во новата информатичка ера, излезе од главните градови на светот. Таквите промени, како што се забележува, се условени и од „зголемување на просперитетот на голем број места кои традиционално не беа поврзани со западната `мејнстрим` уметност, особено Кина и Индија“. Таквите односи се резултат на „зголеменото богатство кое довело до пораст на просперитетни пазари за локалната современа уметност... младите уметници во овие земји создадоа нови форми на концептуална уметност“ (Дејвид В. Галенсон, Концептуални револуции во уметноста на XX век, поглавје: Глобализацијата, раѓањето и идентитетот; Полица, Скопје, 2018). Во работата се вклучуваат и помошни науки: иконографија, социјална историја, анализа на стилот, како и анализа на формата за збогатување на сознајната интерпретација. Башески почна со ап-

стракција, продолжи со инсталации и се задржа на модерно конципирани портретни ликови на историски личности. Следуваше работа на споменици за проектот „Скопје 2014“ (во целина, еден малку несреќен проект) на ликови од националната историја изведени во солиден манир на традиционална фигурација, запоставена во повоениот модернизам. За Башески ова искуство беше драгоцено и со добра материјално-финансиска поткрепа (во услови кога државата не ги финансира авторските проекти) можеше да се фокусира на најновата серија хиперреалистички обработени скулптури (со помош на група млади соработници), базирани врз историски примери во светот во 60-тите и 70-тите години на 20 век, при што авторот го нагласува својот реалистички пристап.

Тој успешно го изведе интернет-вмрежувањето со широко емитувана информација за своите дела. Набргу неговите дела ги виде публиката и критиката во повеќе центри во светот заинтересирани за обновениот тренд на хиперреалистичка скулптура. Башески работи според модел што ги поставува во различен тематски контекст со надополнети елементи и значења. Скулптурите ја нагласуваат класичната техника на моделирање во глина и лиење во синтетички материјали полиестер и силикон, како и обликот изведен со употреба на текстил - облека, природна коса и други предмети, за да го финализира делото со сликарски интервенции. Во нив се запоставени емоцијата и експресијата во интерес на објективизиран опис со сугестивна илузија на скулптура на небаре „жива“ човечка фигура. Авторот работи со три големини на фигурите: природна, помали односно поголеми од природната димензија.

Башески во 1994 година во Скопје отвори изложба насловена „Скулптурата како чиста пластична форма“ (текст Владимир Величковски): изложбата беше компонирана од скулптури во галериски димензии, изработени во еден блок прилепски мермер-сивец во кои вешто обликувал апстрактни форми со чисти пластично и линеарно решени кубични форми: во некои од нив е вткаена формата на стилизиран туинов лист пластика, следејќи ја домашната традиција на класање. Таквиот почеток тогаш ни се виде необичен, но секако модерен затоа што апстракцијата беше „во сила“ во уметноста воопшто (присутно во делата на Грабулоски, Митриќески, Попоски-Дадата и други вајари, како и на повеќе сликари). Од овие поединечни дела, Башески се свртува кон нови истражувања во областа на пластичните инсталации на отворен простор, тенденција што ќе земе творечки замав („гениус лоци“)

во македонската скулптура во 80-тите години. Во 1998, Башески, во организација на Музејот на современата уметност и Дирекцијата за култура и уметност во Скопје, се претстави со проектот „Храм“ (текст на Сузана Милевска): проектот содржи форми на скулптура и метод на градење наслоени плоскави елементи во теракот кои формираат просторен „Храм“ кој го обележува одредениот простор во природата, како и тотемски рустикално замислени елементи во камен. Остварено е контрастно просторно поврзување на археолошки мотив и модернистички концепт на инсталација, синтеза меѓу минатото и сегашноста. Следуваше делото „Купола“ од 1999, со модернистички концепт на жичана линеарна конструкција која, барем по форма, наликува на симболичниот сферичен облик-игло објекти „праформа со номадски облик на живеење“ на Марио Мерц. Башески на неконвенционален начин ги соединувал елементите манифестирајќи ја „естетиката на урнатини“ (барокен култ на урнатини!). Имајќи го делумно предвид мислењето на авторот дека неговиот пристап не е ортодоксен хиперреализам, туку дека повеќе одговара сложенката хипер-реализам, Борис Петковски, во недатируваниот текст-мислење насловен „Урбаната интервенција на Жарко Башески: Храм“, забележува: „А целиот овој сценичен состав во кој средишната маса дејствува како разурнат споменичен или синкретичен култен објект, значи поттикнат и од предхристијански верски објекти, е дополнет со грижливо изведениот партерен простор, покриен со фина бела камена ризла“. Објектот (како донација) е поставен на булеварот „Климент Охридски“ во центарот на Скопје (неодамна беше оштетен и саниран). Башески во 2004 изработи модерно конципирани ликови во полимермер и амбициозниот проект „Александар“ во истиот материјал, поздравен со зборовите „Во светот на македонизмот“ (станува збор за клишеизиран лик на големиот војсководец Александар III Македонски). Ликовите имаат натприродна големина (повеќе од 100 см висина) и претставени се цели, но и делумно само со горниот дел (нос, очи и чело) на ликот, поставен на под или на низок рамен постамент, нагласувајќи ја временската и емотивна дистанцираност од историскиот лик. „Мојата цел“, вели авторот, „беше да направам модерен портрет, а не уште една копија на познатиот лик. Сакав да направам“, вели тој, „мое видување на личноста на Александар Македонски, но не и на неговиот физички изглед, туку на она што тој го носел во себе како менталитет, како карактер. Не тргнав од каква било дневнополитичка побуда...“ (Гордана Колевска, „Александар Македонски е

во нашиот генетски чип“, Средби, Жарко Башески, ТЕА, Скопје, 8 декември, 2004). Дела од овој циклус се поставени на скопскиот аеродром „Александар Македонски“, кој подоцна е преименуван. Такиот начин на претставување не е непознат во светската скулптура. Мојам да го спомнам Марк Квин (како и други вајари од поновиот период). Во истата година (на конкурс) Башески ја доби наградата за изведба на монументалната скулптура „Феникс“, решена во заоблена динамична вертикала поставена на просторот спроти Музејот на град Скопје (поранешната Железничка станица, срушена во земјотресот во 1963), што има и симболично значење. Партерот околу едноставно дизајнираната апстрактна скулптура (која упатува на пример од скулптурите на Петар Хаџи Бошков, најпознат македонски скулптор на модернизмот чии споменици се потиснати од „монументализмот“ на проектот „Скопје 2014“) беше осветлен и уреден со дел од старите гранитни коцки од плоштадот „Македонија“. Тој простор сега е разнебитен, што стана вообичаена практика особено со проектот „Скопје 2014“, кој во целина се покажа штетен за градот и за македонската култура и идентитет, особено поради анахронизмот и непочитувањето на нормите и критериумите на современиот монументализам. Скулптурата „Феникс“, изработена во ростфрај, била мотивирана од авторовото настојување: скулптурата да има цврстина, елеганција и сјај. Башески нагласува: „За мене е важно директно да го почувствувам материјалот со кој работам, но и самото уметничко дело како дел од просторот во кој се наоѓам... Кај нас скулптурата е помалку популарна, за разлика од сликата“. На крајот, тој дава осврт на своите актуелни ангажмани: „Скулптурата на бранителите, за која се бара локација во Скопје, а и една друга која треба да биде поставена пред Домот на градежниците, во чест на загинатите војници од времето на ЈНА во 1991“ (Гордана Колевска, „Александар Македонски е во нашиот генетски чип“, Средби, Жарко Башески, ТЕА, Скопје, 8 декември, 2004).

Во 2010 година Башески на изложбата во КИЦ во Скопје се претстави со три скулптури за кои се пишуваше како за шокантен „нов реализам во македонската скулптура“. Авторот, за еден дневен весник, изјави: „Се обидов да го редефинирам реализмот, да го поставам во денешен контекст, без идеализирање, преку експлицитен пристап“. И потоа: „Мојот пристап е приспособен на мојот индивидуален пристап во уметноста, но и на средината во која живееме“. Тој е „фасциниран од историската големина на Филип Втори Македонски“ и укажува дека „има само еден форензичарски обид во Англи-

ја, пред неколку години, врз база на неговиот череп – да се детерминира неговиот лик“. Овој монументален портретен лик беше просторно поставен во релација со „Обичен човек“ и „Автопортретот“ на уметникот (Ангелина Димоска, „Застрашувачки реализам – шок за око“, Нова Македонија, ЛИК, Скопје, 28 април, 2010). По повод изложбата на три скулптури од проектот „Линк“, во весниците се истакнува дека станува збор за „прва изложба на силиконски скулптури во Македонија“ – со укажување дека Башески е автор на спомениците за Гоце Делчев, Дамјан Груев, како и на споменикот „Св. Кирил и Методиј“ со зборовите на авторот дека е „загрижен за обичниот човек кој се бори да излезе, да се ослободи и преку метафората за Филип како колективна потсвест на историјата, а ги има и стравовите од прашањата дали ќе нè биде, што ќе биде?“ („Пред барокот, Башески го донесе 21 век во Скопје“, Вест, Скопје, 22 април, 2010). Башески во 2010 година се ангажираше на два плана: по Скопје и Прилеп, се претстави во Центарот за култура „Григор Прличев“ во Охрид со својата најнова, концептуална изложба на хиперреалистички скулптури со назив „Линк“. Во истата година на скопскиот плоштад, до Камениот мост беа подигнати коњаничките споменици посветени на македонските илindenски револуционери Гоце Делчев и Дамјан Груев (на истата локација каде што во 1937 година беа подигнати, исто така на високи постаменти, бронзените коњанички споменици на крал Петар и крал Александар од познатиот вајар Антун Аугустинчиќ, во рамки на Кралството СХС). Спомениците на Башески изгледаат смилено и едноставно, непретенциозно, но сигурно и суптилно моделирани, при што ликовите се изработени според малобројните сочувани фотографии, а коњот и јавачот делуваат со својата усогласеност, компактно и хармонично. Само подигнатата рака, во хоризонтална поставеност на Гоце Делчев (лик присвојуван од нашиот источен сосед), упатува на тоа дека станува збор за предводничка личност: и двата споменика изгледаат „обично“ и во целина (недозволено) значително помали во однос на споменикот-фонтана посветен на светскиот војсководец Александар Велики (во почетокот „политички коректно“ насловен „Воин на коњ“). Божидар Дамјановски во 1995 изработи графика (и во мал формат) насловена „Светлосен воин“, всушност, цитатно дело според парчето мозаик со мотив на Александар во битката со Дариј кај Ис; на графиката се направени суптилни kolorистички интервенции и „златен“ отпечаток од прст. Спомениците на Башески се меѓу малобројните солидно остварени дела, втор пример – по

50-тите години на „споменикоманијата“, проект што сè до денес служи за меѓупартиски напади и поткусурувања... Башески во своето интервју (Катерина Богоева, „Жарко Башески не сака идеализирана стварност“, „Утрински весник“, Скопје, 26 јули, 2010) ќе рече: „Коњите и фигурите се доста реални, нема стилизација, нема идеализација, современи се. Сега секој сака експлицитно да го види производот, личноста онака каква што била. Тоа што се качени на коњ е симболички момент, но не се идеализираат, а ликовниот момент е многу посовремен. Гледајќи ги коњаниците во Загреб, во Будимпешта, во Виена, сите коњаници се претставени на начин што одговара на времето за кое зборуваат. Моите не се барокни коњаници, самиот коњ не е ниту барокно ни ренесансно решен. Првпат на овие простори гледам коњаник како да е излезен слободно на улица“. Башески посочува дека „сличен, современ, модерен, личен, автентичен и на некој начин концептуален реализам...“, кој е присутен во изложбата „Линк“ (Поврзување), се гледа и во тие споменици, само вели, „...не до тој степен, затоа што материјалот е бронза, не е силикон или полиестер“. Башески на свој начин продолжува: „Пристапот во решавање ми беше ист и за споменикот на светите Кирил и Методиј. Користев доста реални детали за да ги донесам во сегашно време, а сепак и да останат и световни и религиски личности. Јас не сакам фигурите да ги идеализирам, да им давам нереални карактеристики, туку човечки. Тоа биле наши луѓе, наши владици, револуционери“. Споменикот е подигнат на другиот крај на Камениот мост во Скопје, со забелешка дека и тие се решени во традиционален академски манир, со типизирани ликови и фронтално хиератично поставени фигури, повеќе како релјефи со грб свртените фигури кон градскиот плоштад. На иста линија е поставен споменикот посветен на светите Климент и Наум од друг автор. Спомениците се изработени според конкурсни услови, без подлабока соработка со историчари на уметноста, архитекти, урбанисти и ликовни уметници. На проектот му беа „прикачени“ нејасно формулирани поими како „антиквизација“ (Скопје дури и на странски новинари им заличи на Атина) и поврзаност со некаков мешан „барок“...! Луис Мамфорд во 1938 година забележал: „Поимот на модерен споменик буквално е контрадикторен“, изведувајќи заклучок: „Ако е споменик, тој не е модерен, а ако е модерен, не може да биде споменик“. Мамфорд пишува дека е „потребно да се следат современите сфаќања за моќта на биолошката регенерација во согласност со просторните услови и карактеристики на градот“. Ова е време кога се порекну-

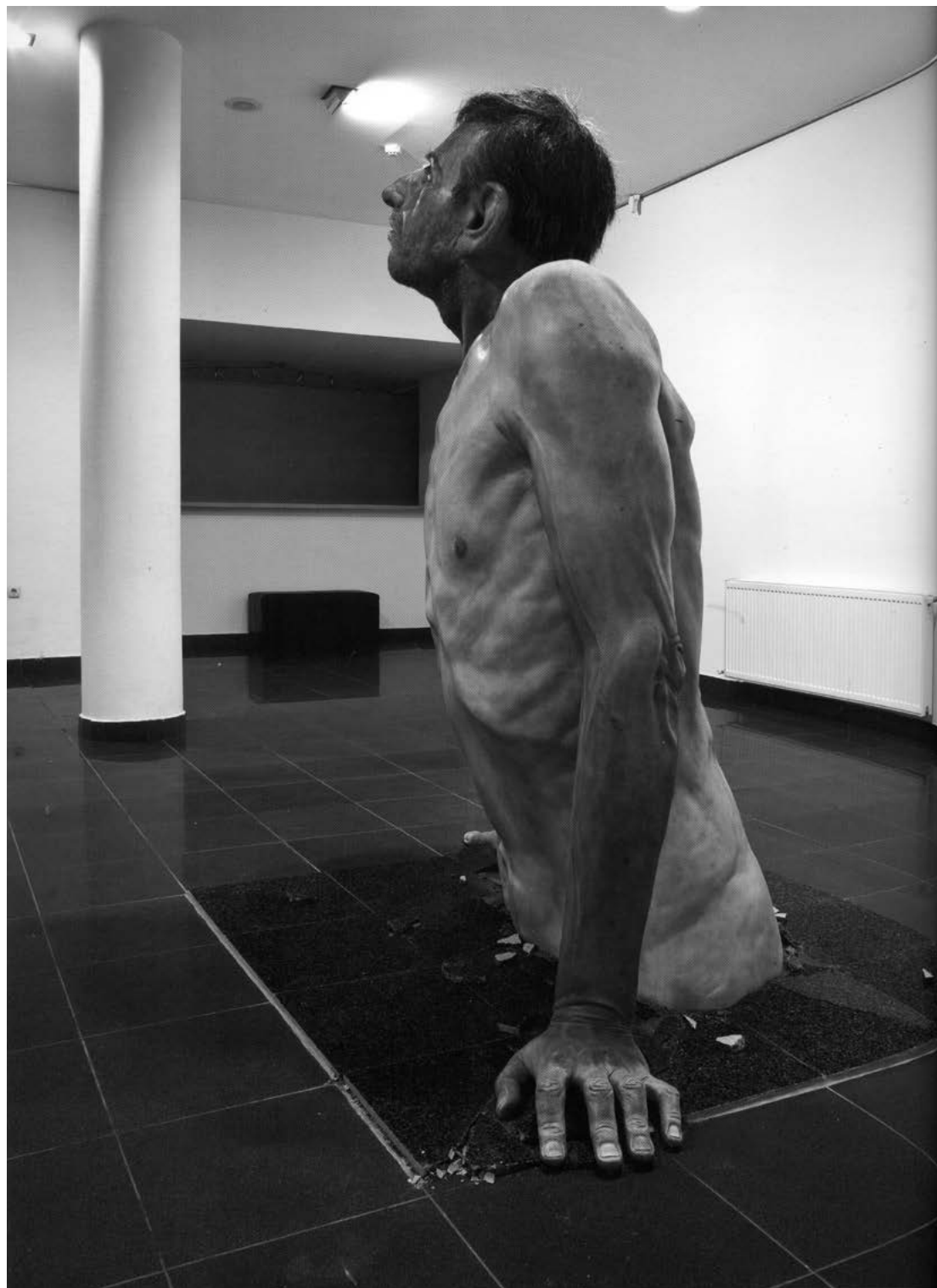
ваат универзалните вредности и не може да постојат универзални симболи, како ни споменици што би ги репрезентирале. „Споменикот е изјава на љубов и восхит кон заедничката повисока цел“, вели Мамфорд и додава: „Спомениците се (...) единствено можни во периоди во кои постојат единствена свест и единствена култура... Современите критичари на споменици ги вознемирува токму оваа привидна натурализација на националните митови зашто веќе неколку генерации уметници – и модернисти и постмодернисти – зајадливо обелоденуваат дека ниту споменикот ниту неговото значење не се вечни“ (есеј „Девет заклучоци за монументалноста“ од 1943, објавен во „Sert, Leger, Giedion“, 1958, 48). Ќе наведат и едно друго мислење: „И споменикот и неговото значење се конструкти во одредено време и простор и не се контингентни со политичките, историските и естетските реалности на моментот“ (Критички термини историје уметности, Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф, Светови, Нови Сад, 2004). Башески извел повеќе споменици, главно во рамки на проектот „Скопје 2014“: покрај споменатите коњанички споменици на Гоце Делчев и Дамјан Груев, како и на св. Кирил и св. Методиј, тука се и спомениците на Кузман Јосифовски-Питу, коњаничката скулптура на Михајло Апостолски, на актерот Петре Прличко и на Тодорче Николовски, па фигура на актерка, на Албанец, споменикот „Крило“ (кај „Просветно дело“), потоа скулптурата на Итар Пејо во Прилеп, Александар Македонски итн., па споменици на насилство и суровости, на болести на телото, душата и умот... Ролан Барт, кога кажува како се вежба кога на поставен збор ќе се изнесе спротивен збор, вели: „Ако некој ве праша за битието, одговорете со не-битието. Ако ве праша за не-битието, одговорете со битието. Ако ве праша за обичен човек, одговорете со раскажување за мудрецот итн.“ (Царство знакова, поглавје „Ослободување смисла“, Аугуст Цесарец, Загреб, 1989).

Факт е дека ангажманот на овој владин проект на Башески му донесе поголема сигурност во работата на фигурацијата, нови нарачки (споменици изведени со променлив квалитет и со помош на млади соработници), како и солидна можност со добиењето финансиски и материјални средства да ги реализира своите авторски хиперреалистички скулптури. На организираната трибина од страна на институтот „Павел Шатев“, ќе биде истакнато мислењето: „Спомениците се траен белег на Скопје. Меѓутоа, таквиот новинарски наслов го негира самиот, во целина, несреќно реализиран анахрон проект, штетен за градот Скопје, како и за македонската култура: проектот е несреќно реализиран, над-

вор од сите норми и критериуми на монументализмот...”

Скулпторската фигурација дојде до израз во неговиот проект „Линк“ отпочнат во 2004 година и трае сè до денес. Со тој проект, всушност, тој почна со создавање на „приказната за обичниот човек, за неговото самоспознавање, за личната, но воедно и општествена егзистенцијална борба и себенадразување“, вели авторот. Станува збор за хиперреализам, за стилски заокружен циклус скулптури, претставени најчесто во цела фигура. Моделите што позирале за создавање на скулптурите се познати скопски ликови, без така да се именувани и самите скулптури. Проектот, всушност, почнува со скулптурата „Обичен човек“ (негов модел бил скромниот градинар „кој си ја обработува сопствената градина“) од 2004 година – дело што најмногу е излагано во разни центри во светот, најверојатно поради едноставната и јасна поставеност на фигурата и сугестивната содржина, поради неговата непосредност. Овој црномурест маж на средни години, кој ја пробил кората на „земјата“, распарчена на ситни кристаловидни парчиња, како со извесен напор да излегува допојасно над површината, со неопределен поглед нагоре, повеќе рамнодушен одошто љубопитен или зачуден: како да се двоуми дали да остане долу во мракот, или да заживее во стварноста, која е неизвесна и која само што ја погледнал. Голото машко тело е напнато (авторот грижливо ја студирал анатомијата на човекот во таква поза) и со двете раце (кои над лактот се поисончани од горниот дел) цврсто се потпира на подлогата со напор и со набрекнати вени и пренагласени нокти, додека ликот, кој носи траги на изработеност, е со израз на извесна затекнатост и збунетост, но со можност да погледне во сонцето над заматената „атмосфера“. Авторот вели дека тоа е „парабола за раѓањето на човекот“, можеби негово самоосвестување, ама тоа не е проследено со радост, сигурност и светлина, туку со резерва. Фигурата не нè привлекува со „убавината“ на ликот и телото, туку со вложениот напор и сила, како и со извесната психолошка сугестивност што не е суштествена карактеристика на хиперреализмот. „Обичен човек“ е реалистично претставен лик, со веристички доловени детали стокмени во една целина, која личи на моделот што може да има одредени ограничувања или грешка при буквалното објективно претставување (заради „елиминирање на ликовно-експресивната субјективност на изразот“), но во целина содржи ефект на подзасилен веризам – што го доближува до хиперреализмот и илузионистичката сличност помеѓу скулптурата и реалното човечко

тело. Скулптурата е инспирирана и наликува на обичен човек, меѓутоа секој оној што со натчовечки напори се бори да преживее добива други конотации. Башески во оваа скулптура, како и во сите други, употребил полиестер, силикон, текстил и природни влакна, а и други материјали, како и класична техника на моделирање и лиење, при што во самиот процес на обликување, како и во завршната фаза, мошне грижливо ги слика или ги обојува и најситните детали. Во творечкиот процес на обликување, покрај техничката вештина и со вклучување на меморијата – клучна улога има степеното поврзување на деловите во целина, со помош на фотографирани делови на целото тело на моделот. Фотографијата, всушност, овозможува степен на објективизација токму во самиот процес на обликување... Скулптурата „Обичен човек“ е изведена во разни материјали: полиестер, епоксидна смола, гипс, бронза, восок, силикон – и со таквите посебности е излагана во најпознати музеи и галерии во светот: Билбао, Лиџ, Монтереј, Тибинген, Ротердам, Тајпеј, Баку, Сент Андреа, Будимпешта, Камбера, Копенхаген, Марибор, Прага, Софија, Париз, Нирнберг, Лион, Брисел, Милано – а во Мексико, репродуцираното дело е прогласено за фотографија на денот. Едгар Алан По, во расказот „Падот на куќата Ашер“, пишува: „Колку што е сликата поблиска до моделот, тоа моделот е поблиску до смртта...“ Нулта точка на хиперреализмот е друго име на смртта... Во хиперреализмот тоа има аналогија во губењето на тензијата меѓу уметникот и моделот, кога смртта влегла под облик на илузија на реалноста и капитулација на човекот, уметникот... како капиталистички систем на (анти)вредности...“ (Dragoš Kalajić, Smak sveta, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, 1979). Скулптурата во овој стил во просторот изгледа изненадувачки, дури и шокантно, затоа што досега домашната публика немала можност да види доследно изведена хиперреалистичка скулптура. Кога куратор на Музејот на модерната уметност во Прага ја видел скулптурата „Обичен човек“ (уште неизвадена од камион), предложил да ја изложи и претстави како „перформанс поставка“ (и тоа се случило: видно на фотографија), заедно со петметарските споменици на една друга приватна колекција (споменици на светските диктатори Хитлер, Сталин, Ленин, Мао итн.), провоцирајќи – преку нагласен контраст – нивни „можен а невозможен дијалог“ помеѓу погледот на еден обичен човек и погледот на култните моќни ликови. Разликата во димензиите укажува на постојниот контраст помеѓу погледот на еден обичен човек и диктаторите што биле култни политички личности (собрани токму



Обичен човек (полиестер, силикон и природни влакна, 218x190x86 см., 2004)

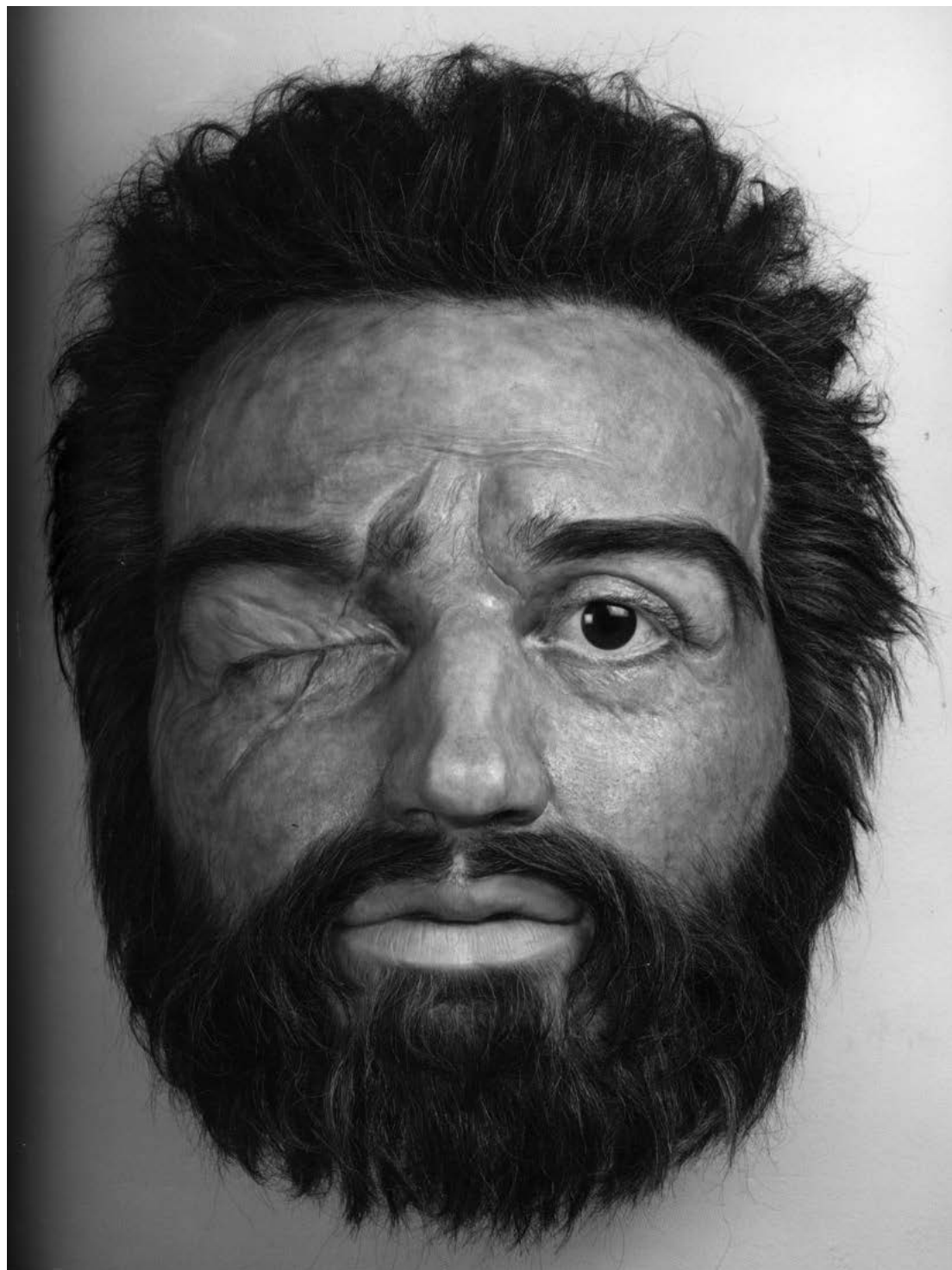
како завршено историско поглавје). Затоа овие споменици, изработени во соц-реалистички дух, се „идеално-типски стилизирани до форма на надлуѓе“. Меѓутоа, забележано е дека „тоа присуство на натчовекот во пластиката сè уште не го поништува уметничкото“, кога станува збор за вредно дело... (Vera Horvat Pintarič, „Od kiča do vječnosti“, поглавје „Mitologija junaštva i praksa nasilja, Natčovjek oslobodilac“, Naklada CDD, Zagreb, 1979). Скулптурата „Обичен човек“ симболично се издигнува, иако не сосема решително, од темнината на подземниот мрак.

Во македонската уметност во осумдесеттите години на 20 век созреа „новиот“ фотореализам во сликите (во маслена техника и акварел) на урбани теми на Родољуб Анастасов и новиот или суперреализмот во скулптурата на Александар Ивановски-Карадаре, прв квалитетен и доследен промотор на скулптури во полиестер со хиперреалистичка ориентираност. Неговата скулптура доби маниристички, поп-артистички сè до одредени симболични белези. Карадаре во почетокот беше концентриран на апстрактна скулптура со минималистички белези. Работи фигуративна скулптура-мала пластика, како и фигурација за отворен простор. Љубомир Милошески во 2003 година во Скопје и Струга се претстави со инсталацијата „Од семејството“, компонирана од човечки фигури со анимални карактеристики и митски и ангажирани политички значења. Авторот своите фигури ги „облече“ во свинска кожа која има симболично и тактилно значење, како и специфичен мирис. Џејн Александер, уметничка од Јужна Африка, создава мутанти – спој на распорена човечка фигура и глава на животно – симбол на кошмар на едно деградирано нечовечко општество. Неговото дело непосредно му претходи на хиперреализмот на Башески кој работи според модели чишто имиња не се дел од насловот на скулптурите. Башески прво излагаше во земјата поддржан од помладите критичари, а потоа со помош на екипа соработници со јасна идеја, методично и доследно се вклучи во меѓународната мрежа со институции кои го афирмираат овој тренд на обновен хиперреализам создаван во светот, поддржан и од тамошната критика... Таквите моќни центри имаат сопствени правила и критериуми, сопствени интереси за организирано претставување на одбраниот правец.

Портретниот лик на „Филип 2 Македонски“, изработен според мошне скромни визуелни податоци, беше најавен како имагинарен портрет, па сепак со некои препознатливи црти на крупно лице

со сила во него, обележано со слепо око и со веристички доловени лузни на целата површина на волуменот: станува збор за лице на воинствен владетел – татко на Александар, чие значење се мери и со осетно зголемените димензии на портретниот лик. Со ликовите на Александар и Филип, на Гоце и Даме и други, Башески ја потврдува својата жива заинтересираност за националната историја. Башески изработи две автопортретни скулптури, сосема различно концепирани и со барем една заедничка црта; тоа е нагласката на телесните карактеристики на моделот.

Автопортретната фигура (2004) претставена во седечка поза има помали димензии од природните на која авторот ги обликувал крајно веристички уверливо и смело отворено сите црти на телото и ликот кои (како во огледало) ја одразуваат состојбата на возрасен човек: тој изгледа уморно, замислен мешлест човек со темни подочници, побелена коса и брада и точно фиксирани жилички и дамки на телото, како и ноктите на нозете кои ја смениле бојата. Хиперреалистот го проучува секој дел на телото, посебно го обработува и конструира, давајќи му одреден контекст и значење во целината на делото. Главата е поднаведната, потпрена на рацете со склопени прсти и меланхоличен израз на лицето како да „му потонале сите бродови“ – замислен е над сопствената судбина и „судбината на светот“. Омилена тема на авторот му е – да се замрзне моментната состојба на староста на моделот. Башески, според некоја внатрешна потреба, создава робусни фигури чиј фотографски изглед и перцепција бараат примена на прецизна техника на обработка, како и точна „слика“ на физиономски одредената индивидуалност која не ретко изгледа како привид, а идентитетот се лоцира и препознава во самата скулптура која му дава и свои одредници на просторот... Башески ги цени (недостижните) остварувања и ремек-дела од минатото, од грчката и египетската скулптура, преку ренесансата и барокот, сè до ремек-делата на Дега (четиринаесетгодишната „Танчарка“ со материјална облека и карактеристичен начин на движење, на поставеност на нозете), особено „Бронзената доба“ на Роден кој исто така оригинално го артикулирал статичното движење во скулптурата. Секако не можел а да не го задржи погледот на американските хиперреалисти од 60-тите и 70-тите години на 20 век сè до поново време, како што се: Сегал, Хенсон, Де Андреа итн. – кои сè уште важат за релевантен пример на уметници кои ангажирано ја констатирале осаменоста на човекот во урбаниот простор и ја изразиле состојбата во американското општество навлезено



Филип (полиестер, силикон, текстил и природни влакна, 170x95x48 см., 2004)



Автопортрет (полиестер, силикон, природни влакна и облека, 70x45x42 см., 2004)

во потрошувачка треска и расни судири. Од современиците тука е специфичниот Р. Гобер (кој концептуализира одделни делови на телото), Чарлс Реј, М. Кателан, Муњоз, сè до инсталациите на Џејк и Динос Чепмен со нивните необични хибридни човечки суштества, израз на генетски мутации на идната (засага надвор од нормалното), или на Кики Смит која регистрира и креира трауматично ранети тела што ги видела во животот. Делата на Башески и во критиката во светот се поставуваат во близина на хиперреалистичките скулптури на Рон Мјуек (или Рон Мик), во чии дела, според некои критичари – е запоставен емотивниот момент. Уметноста е дел од животот на човекот и тој не може да биде оддалечен и изолиран од животот во непосредната средина исполнета со разни оптоварености, притисоци и изопачености од кои (но во сосема поинакви услови) страдаат повеќе земји во светот.

Башески во 2013 излага во Софија, потоа во 2017-2018 на изложбата „50 години хиперреалистичка скулптура“ во МСУ во Монтереј, Мексико во 2018, како и на изложбата „Преобликувана реалност, 50 години хиперреалистичка скулптура“ во Билбао, Шпанија итн. Темата се однесува на скулптури за кои важи мислењето на Жан Бодријар за „симулација на нешто што никогаш реално не постои“. Скулптурите се „небаре живи“! Башески ја излага во Марибор (словенечки град кој ја организираше југословенската изложба „Екологија и уметност“) скулптурата „Аце Кибла“, за која критичарот забележал: „впечатокот од тие скулптури е вистински моќен и тоа почнува со автопортретот во цела фигура“ (Vid Lenard, Skok iz samega sebe, Kritika, Maribor, 24.4.2017).

Во 2016 Башески го изработи својот самоосознавачки (помал по димензии) телесен „Автопортретен пар“ со претстава на две исти автопортретни тела чии ликови и стомак се споиле во едно за да се обезличи. Двата дела на исто тело се слеани со својот преден дел на вајарски материјализираното тело за да сугерира поврзување и губење во другиот себе. И во ова дело авторот им дал значење на употребените материјали, текстил (црни потскратени панталони) и полиестер итн., како и на сетилниот хаптички карактер на скулптурата, особено заинтересиран за небични решенија и идеи (за изгубениот човек и слично) кои се надвор од вообичаеното претставување и перцепција. На линија на таквиот концепт на чудно и невообичаено претставување, на она „надвор од нормалното“ (по примерот на „генетските мутации“, како замислен „научен“ експеримент во скулптурите на Џејк и Динос

Чепмен), му припаѓа и скулптурата „Самоспознавање“ од 2016, или симболично-алегориското претставување на ментална состојба со веќе испробаниот начин на стопување (во бедрата) на две исти тела и (испечени) ликови со индивидуални црти на безизразност: ликот од една страна има стиснати усни и затворени очи, а другиот, со исто таков втречен фиксиран поглед пред себе – нагоре со отворени очи. Левите испружени раце се допираат, а десните се поставени една покрај друга: мирен „говор“ на рацете. Главата на истиот лик е потпрена на бела перница што, заедно со изразот на лицето, сугерира можна вештачка претстава на една замислена флуидна идеја: тие се наизглед „живи“, но заробени во мртвата статична материја, во скулптури на привидот и празнината. Таквата нивна заедничка „живост“ во она што е неживо и подвлечено со удвоениот лик и тело на моделот од стварноста е моментот што мирува – и затоа неочекувано е претставен во удвоено тело со извесна напнатост, видлива и преку набрекатите вени на рацете. Рацете се поставени различно за да ја покажат нивната навидум различност, нагласена и со изразот на будност/заспаност на лицето, но едновременно е и поставеноста на овие тела со ист лик, кои решително го нагласуваат хоризонталното (можеби контекмплативно) мирување во близина на смртта. Другата варијанта на истата скулптура, во помали димензии од природната – е изработена во полимермер со понагласен ефект на иреалност и привид. Авторот вели дека ликовите „се рефлексција или отсјај на осознавањето, спознанието и на будењето на човекот во овој свет“.

Со истата година се датирани две скулптури на млади ликови насловени „Соочување“, претставени во згрчена положба, со помали димензии од природните и поставени во различни агли на изложбената просторија: едната фигура носи куси сиви панталонки, а другата фармерки. За оваа замисла Башески му должи, пред сè, на Рон Мјуек и неговата монументална петметарска скулптура поставена во отворена зграда во јавен простор. Таквата положба, според авторот, е грч на самозаштита и реална слика на ужасите „од стварноста“. На тој начин, Башески одново ја потврдува својата определба за осмислено комбинирање на скулптурите во ентериерниот простор.

Проектот „Прескок“ (2011 – 2016) се состои од четири скулптури на еден ист човек кој, објаснува авторот, „се наоѓа во исто толку ситуации“: човек што се подготвува за скок, потпрен на левата нога, со двете кренати раце (на левата има часовник) и изразит напор на лицето, потоа човек во положба



Прескок (полиэстер, силикон, природни влакна и облека, 310x220x160 см., 2011)

на скок еден преку друг на (истата) машка фигура, што е дел од детска игра: скулптурите се изведени во помали димензии што во целина изгледа како игра што ја практикуваат младите, но без траги на „драма на постоењето“ (2011). Во третата скулптура, со поголема димензија е претставена исправена фигура на човек, во припиени сиви гакички, кој се носи самиот себеси (кој е со детска или џуцеста големина), но на иста возраст како исправената фигура, со часовник на левата рака за да ги нагласи иронијата и тегобността на човечките релации (2011). Поставеноста на фигурите, како и играта со големината на прв поглед потсетува на ушка (во смисла на народната „Кој Цацко ме натера да се качам ушка“?!), вообичаена игра кога таткото го носи малото дете на раменици (но тука го имаме истиот човек, но со многу намалена големина). Оваа двојна скулптура на бос човек во цела фигура беше поставена на влезот во скопскиот ГТЦ и успешно се вклопи во динамиката на градскиот плоштад. Ништо не е чудно кога мало дете ѝ пријде на скулптурата за да праша: „Чичко како се викаш?“ Тоа значи дека тука не може да се постави прашањето: Јас сум ти, или јас го гледам ама и тој ме гледа, меѓутоа критиката може да размислува за следново прашање: „Во поглед на опсесивната присутност на идејата на 'двојникот' во 'телесната уметност' (не за живи луѓе) на Де Доменицис, Гилберт и Џорџ и други треба да се истакне дека тоа е многу стар, и во историјата на уметноста, многу присутен феномен“. И натаму: „Но, тука прашањето на деперсоналност е поврзано не повеќе со матни чувства на празнина на сопствената егзистенција, туку со еден конкретен, материјален и опиплив план или причина; се појавува идејата дека токму тој пронајден 'двојник' е причина за деперсоналност“ (Dragoš Kalajić, Telesna umetnost i ginekokratija, Umetnost br. 43, Beograd, 1975). Во „Прескок“ од 2016 е претставен четвртиот црнорест човек (во помали димензии) кој прави напор за искачување по нагорна патека: „...на грбот му израснала трета нога што сè заедно наликува на гротескна алегориски предадена идеја за себенадминување, идеја поттикната од Ничеовата теорија за 'натчовек'...“ (2016). Скулптурата ниту ја илустрира ниту ја толкува идејата на филозофот позајмена од футуристите на поетот Маринети и од нацистите во 30-тите години на 20 век. Скулптурата единствено може да асоцира на натчовечкиот напор на обичниот човек да го преживее денот или да не потсети на некои решенија на експресионистичката фигуративна скулптура и на проблемот на движење во статично поставената скулптура, во оваа како и во другите три скулптури. Филозофот Мартин Хајде-

гер во текстот „Ко је Ничеов Заратустра?“ (во книгата „Предавања и расправе“, Плато, Београд, 1999) пишува: „...помеѓу отсекаде пристигнатите љбопитници што се опиваат само со поединечни делови и со издвоени изреки на таа книга и слепо зјапнале во нејзиниот полураспеан, полудречав, час внимателен-претпазлив, час избувлив, често возвишен, понекогаш плиток јазик, наместо да тргнат по патот на мислењето кое тука ја бара својата реч...“. Башески со скулптурата „Прескок“ (паралелно со проектот на групата „Зеро колектив“) во 2011 година ја претставуваше Република Македонија на 54. Меѓународно биенале на уметноста во Венеција, изложба на дела кои реферираат на надминување на неморалната и духовна криза на современиот човек и општеството, поткрепени со (недоволно убедливата) идеја за Над-човекот, што, според официјалната информација, се однесува на „...константната драма на човечкото постоење, драма што е повеќе од човечка...“ (Емил Алексиев).

Башески своите скулптури ги создава во циклуси или тематски целини кои на соодветен и осмислен начин ги претставува на своите изложби. Тоа се однесува и на парот скулптури нејасно насловени „Марс и Венера“ (2014 – 2016) за кои му позирале два познати скопски ликови со џуцеста анатомија, што не одело толку лесно, особено за женскиот модел („Венера“, или посоодветно „Ева“)... Авторот ги изработил во значително поголеми димензии од природните, давајќи им белези на гротескни споменици со мошне прецизно обликување на сите детали и белези карактеристични за анатомија на луѓе со Ларонов синдром. Митолошките имиња побудуваат разни асоцијации и објаснувања, како и симболиката на гавранот, меѓутоа хиперреализмот на претставените ликови, голите тела со својата текстура и волуминозност, како и сугестивната положба на рацете, се доволно сугестивни и провокативни за да го задржат вниманието. Не изостанале ниту атрибутите на женственост во еден специфичен контекст. Фигурите изгледаат чудно во својата „изместена иконичност“ и непосредна имитативност и гломазни ударни облици на телото, упатувајќи нè на примерот на монументалните робусни актови на сликарот Луцијан Фројд. И во овие фигури се потврдува констатацијата дека авторот ги покажува тешкотијата и неговата вештина и знаење на работа на „иконизмот, токму на полето на денотацијата“. Неговото „подражавање“ е во рамки на сопственото истражување и мајсторство на изработка. Делото може да не потсети на праисториската Вилендорфска Венера: „Акт е ликовен приказ на голо тело, уметничка форма одредена од цело-



Марс (полиестер, силикон и природни влакна, 250x87x79 см., 2016)



Венера (полиестер, силикон и природни влакна, 240x80x70 см., 2014)

купниот однос на одредено време кон човекот и природата“ (Kenneth Clark, Le NU, Tome 1, Le livre de Poch, Paris, 1969). Станува збор за впечатливо и вознемирувачко реалистичко портретирање на маргинализирани ликови во општествената средина, при што авторот не ја занемарил емотивната и психолошката сугестивност која недостасувала и во делата на Мјуек. Машиот лик („Марс“) во испружената лева рака држи гавран, што има посебна симболика: тој гледа во птицата, но со телото е свртен кон „Венера“. Поставеноста или движењето на неговите куси раце (во диспропорција со другите делови на телото) авторот ги презел од римската копија на Леохаровиот оригинал на „Аполон Белведерски“. Двете фигури исправени во контрапост се сообразени со елегантните движења на рацете, кои на посебен начин воспоставуваат просторна релација маѓу скулптурите со ликовите на т.н. „Марс“ (крајно несоодветно именување) и „Венера“ или „Ева“, која има понагласени еротски атрибути. Секој детал на овие робусни фигури со неправилни пропорции е мошне грижливо обработен, без никаква стилизација ниту идеализација на претставеното. Меѓутоа, се случил спој меѓу карикатурално-гротескното и убавото преку внесување на класичен мотив на елегантна импостација на телото и движењето на рацете: авторот го пренагласил моментот на маргинализирани луѓе создавајќи еден вид „грди-убави луѓе“ за кои не може да се рече поетски филозофски - јас сум ти! „Џуцестата Ева“ – ќе рече Башески во едно интервју – „...исто така, зборува за случајот на раѓањето. Како и хуманоста, има проблеми со различностите, мојата ‘Ева’ е мајка на сите малцинства, на сите туѓи кои треба да ги браниме...“ Скулптурата „Венера“ беше наградена за најдобро на Зимскиот салон (Дневник, Скопје, 7.2.2014), по чиј повод беше констатирано дека позицијата на гледачот се менува. „Желбата на око, односно апетитот на око, го води во стапицата што уметникот како Дедал ја гради внимателно за него.“ Во друга информација (М/За, „Какви ли сме во очите на џуцето?“, „Вест“, Скопје, 7 февруари, 2014) се укажува дека „Венера“ е во друштво на другото џуце, познатиот Беки од Скопје (овој скопски лик се појавува и во филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ на Столе Попов од 1981 година). „Скулптурата“, вели авторот, „е дел од приказна која ја нареков ‘Позади погледот’ и тие што се со некаков хендикеп може да се совршени. На челото поставив мала камера која не снима нас, нашите погледи кон скулптурата, а видеото ќе покаже како оваа Венера не гледа нас.“ Во истото интервју, Башески го објаснува својот пристап. Се-

миотичарот Умберто Еко во книгата „Историја на грдото“ (Istorija ružnoće, ПЛАТО, Beograd, 2007) објавува репродукции на хиперреалистички скулптури на Пол Макарти и Маурицио Кателан, како и џуцеста фигура, насликана од грб со був на левото рамо од Аполо Бронцино (16 век). Еко укажува на посебностите како и на некои заеднички белези меѓу убавото и грдото. Репродуцирани се дела со мотив на „Пигмеи“, внимателно претставувајќи ги разликите и заедничките погледи и вкусови во поглед на грдото во разни култури, како и за различните реакции пред „убавото“ (кое се поистоветувало со допадливото) и како „убавината на душата е повредна од убавината на телото“. Од друга страна, пишува авторот, постои грдо на природата, но исто така и асиметричност на неговото претставување, како и духовна дисхармонија. Посебно внимание Еко посветува на претставата на грдоста на жената, поточно на старици, од сфаќањето дека е „симбол на физичко и морално пропаѓање сè до афирмација на привлечноста на женските несовершености“. Од афирмацијата и примената на Поликлетовиот „Канон“, со сите правила за идеалната пропорција (што ќе го продолжат и развиваат Витрувије, Пјеро де ла Франческа, Дирер и други) во современата ера се дојде до порекнување на секој канон и навлегување во разни несразмерности и деформации, како начин на изразување на новите стремежи. Рубенс и Гоја (и многумина пред нив) создале сликарски дела со мотив на „Сатурн ги јаде своите деца“ во кои сликарската уметност е во преден план, покрај силната тематска рамка. Пикасо создал грдо претставена жена со забелешка дека најважно е со кои очи се гледа на неа. Ролан Барт пишува за „идентичноста на луѓето, пресудната тежина на историјата со морфолошка разлика меѓу луѓето и безбројните варијации на видот, разноликоста на бојата на кожата, черепот и обичаите“ – кога „сликата на светот се вавилонизира“. Барт го препознава „најдлабокиот слој на универзалната човечка природа“, укажувајќи на „голотијата како симболична отвореност“ и како „првиот пар Адам и Ева посегнуваат по облека дури по падот“. Сосема природната голотија, вели тој, „ја означува сиромаштијата и духовната морална слабост, голотијата е погрдна, срам, откривање на јавниот срам“. Познат момент е дека „спортскиот и уметничкиот идеал го опфаќа откривањето на телото во хеленизмот“ (Rolan Bart, „Mitologije“, Karpos, Loznica, Beograd, 2013). „Фигурите кои ми доаѓаат во духот ја пренесуваат актуелната планетарна вознемиреност, неспособноста на човекот да ги решава пра-

шањата кои го прогонуваат дење и ноќе. Технолошкиот прогрес генерира доцнење на човекот за овие феномени, неможност да се ослободува од нив.“ И понатаму дека неговиот однос спрема општеството има примордијална важност или како со фигурата тој припаѓа на реалноста. Тој посебно ги издвојува делата на италијанскиот уметник Маурицио Кателан и австралискиот хиперреалист Рон Мјуик (или Мик). Ликовите на мажи и жени тој ги претвора во цинови изведени во полихромен силикон, полиестер и природни влакна, хиперреалистички спектакуларни. Сите мали скулптури, вели тој, „може да станат поголеми од големите“. И на крајот, Башески создаде модерен Давид или ликови и фигури посветени на Александар Македонски преку кој ја искажува „митската енергија на родната Македонија“ (Fransoize Monnin, Zarko Baseski, Humanisteaguerri, Artenssion131, mai-juin, 2015). Идејата може да биде поттик или инспиративен момент, преку мотив со локален карактер. Хајнрих Велфлин напиша: „Треба да се рече и тоа дека највисоките вредности на уметноста едноставно не се совпааат со националното. Белег на секоја голема уметност е да засега во сферата на општочовечкото. Претставата на човечкото за сите западноевропски народи е проширена до несетени размери. Едно дело може да биде видено со локални очи или со национални белези и доживеано со национална душа, на неочекуван, туѓ ама сепак некако близок начин, искажан како на сите заедничката позната димензија на човечност (Албрехт Дирер). Необична околност е дека Рафаел ни е расно туѓ, ама неговата уметност сепак има одзив и на Север и дека погодува нешто елементарно во нас (Хајнрих Велфлин, O temi nacionalne umetnosti vo: Razmatranja o istoriji umetnosti, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2004). Во современата уметничка практика (која не се разликува од другите практики) во ова време на „огорчен хуманизам“ (Herbert Read, Umjetnost i otuđenje, Mladost, Zagreb, 1971) тоа е уште поизразено. Речено е: „Човекот ја живее вечната енигма на новата уметност и новите форми“ (Hose Ortega I Gaset, Razmišljanja o tehnici, Alef, Gradac, 1996).

„Култот на уметноста претпоставува повторно вреднување на способноста поврзана со самата идеја на работа. Ама таа идеја не е толку откривање на суштината на човечката активност колку што е прекомпонирање на пејзажот на видливото, на односот меѓу – да се работи, да се биде, да се види и да се рече. Естетската вредност е убавината, но постои и естетика на грдото“ (Jak Ransijer, Sudbina sli-

ka-podela čulnog, Estetika i politika, Centar za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2013). Во обемна публикација (ги има повеќе) објавена во Хонгконг во 2013, репродуцирани се делата „Обичен човек“ и „Филип 2 Македонски“.

На изложбата во Скопје, Башески инсталирал камера на црвенкосата глава на „Венера“, која ја снимаше публиката што реагираше со љубопитност и изненадување. Познато е дека цуцести ликови биле тема на обработка во делата на славни сликари (Веласкез и други) и филмски режисери. Треба да се потсетиме дека Башески е пасиониран свирач на гитара на рок и поп музика и свири на гитара со забележлива посветеност. Тој е автор на кратки документарни видеа, направени професионално, во кои хронолошки се регистрирани сите фази на творештвото и процесот на работа на скулптурата, во најголем дел во областа на хиперреализмот. Тука се и видеата со неговите интервјуа и искажувања.

Во каталогот за изложбата на Жарко Башески, организирана во Националната галерија – Чифте-амам во Скопје, во јуни 2015 година, покрај добро репродуцираните скулптури и кусите објасненија за одделни циклуси, објавени се текстови од Горанчо Ѓорѓиевски, како и текстови во предговори од претходно објавените каталози од Емил Алексиев и Маја Чанкуловска-Михајловска. Следува циклусот скулптури насловен концептуално „Зад погледот“ од 2014 година. Скулптурите се изведени во иста техника како и претходните, и тоа во помали димензии од природните, а за модели му послужиле лица од непосредното опкружување. Станува збор за библиски теми и ликови кои му послужиле да проговори и за некои аспекти од животот на денешниот човек. Едниот лик во жанр-сцената „Тома“ има висока става, а облечен е во летни куси панталонки и раскопчана шарена кошула, а „Неверниот Тома“, кој има црна нараквица на десната рака со која го прави библискиот допир, сакајќи да се увери во воскресението Христово, носи црни поткусени панталони: овие хиперреалистички доловени ликови се ќелапи и боси, со нозете цврсто поставени на земја. (за модел му послужил керамичарот Филип Фидановски, а другиот е скулпторот Исмет Рамиќевиќ). Во ова дело предничи интересот за жанр-сцена, а не толку емоцијата на религиозниот чин. Ќе потсетам на зборовите на Вим Вендерс, кои ги искажал по повод својот филм НЕБО НАД БЕРЛИН: „Тоа што мене ме интересираше беше претстава на еден таков испратен (како Божјиот ангел) во нашиот денешен свет, во кој нема веќе никој што испраќа Божји пораки, а пред сè, никој што ги при-

ма“. Ликот на „Давид“ добил израз на зачуденост и изгледа повеќе како безизразен отколку моќен лик на млад човек „од животот“. Тој во левата рака ја држи отсечената глава на „победениот“, а тоа е пореалистично претставен лик на старец со бела разредена коса. Отсечената глава, иронично, е позабележителна и по својата големина. Другиот лик на „Давид“ е претставен во природна големина, а за модел му послужил синот, кој со исечокор на нозете цврсто стои на подлогата. Фигурата, облечена во куси панталонки, се карактеризира со мало стомаче и заоблено голо тело. Авторот внел една промена, односно замена на симболиката на употребените предмети сообразени на новото време: моделот во левата исправена рака држи зголемено крваво око, а во десната црно компјутерско „гљувче“ (маус), што укажува и на фактот дека во хиперреалистичката пластика се обрнува сериозно внимание на обработката на секој дел на човечката анатомија, како и на нивното значење. И ликот на Езекиј авторот го претставил допојасно гол и облечен во црни поткусени панталони. Станува збор за експресивен лик на возрасен човек со наежена коса и оцарени очи. Подотворената уста изразува зачуденост пред „нешто“ што го видел, како и некаква воздржаност. Фигурата, со поткренати раце, со дланките надолу како да се брани од тоа замислено „нешто“, цврсто поставена на подлогата. Авторот објаснува: „Житието на Езекиј е судбината на човекот во неговото прогонство, но и истрајноста во борбата да се опстане во она во што се верува, како и за неговото расчерекување од оние со поинаков поглед на светот“. Делото „Езекиј“ од 2014 година е реплика на претходно дело, но сега изведено во полимермер и силикон во помал формат од природната става. Делото е насловено „Трансформација“, а авторот забележува: „Оваа трансформација, всушност, говори на своевиден начин за почетокот на осознавањето или на просветлувањето на човекот“. И тука станува збор, пред сè, за едноставно, повторено решение – кое сега, со оглед на обоеноста на поголемата површина на телото, добило поинаков вид сугестивност. Скулптурата „Распятие“ од 2016 го заокружува овој циклус со осовременета верзија на библиска тема со силно симболично значење. Распнатиот е „наш“ човек (црномурест Ром со „мускетарска брадичка“ кој трпеливо позирал неколку саати) закачен со дебело јаже за гљуждовите од нозете за кој авторот, покрај полиестер, силикон, текстил (вистинска облека), модерни гаќички, природни влакна, употребил и прозирен плексиглас за крстот на кој се приковани рацете. И оваа скулпту-

ра едновременно изгледа пореално од стварното, како и со чувство на привид, со чувство на пренагласена тактилност на предметното во однос на обликувањето на облото тело. Претставениот човек во поза на распятие, но свртен наопаку, вели авторот, изгледа како „сцена на распатието на свети Петар“. Претставата на „Распятие“ едновременно ва и пред сè, се чини како пад на човекот во суровата стварност, но со нагласена студена објективизираност, подвлечено со затворените очи на ликот, без израз на болка. Се потсетуваме на „Распатието“ на сликарот Рибера, на Караваџо (ова не е копија на неговото „Распятие на св. Павле“) и други анонимни мајстори, како и на превртените ликови во современото сликарство на Базелиц. Делото, во секој случај, предочува една „обична“ сцена со иконографски карактеристики на библиски мотив. Одделни ликовни дела му послужиле на Башески како поттик во работата на своите дела, како на пример: „Давид со главата на Голијат“ на Караваџо, „Персеј кој ја држи главата на Медузата“ на Бенвенино Ченини и делата работени на тематиката „Јудита“ – со нагласок на ирониското бихевиористичко парафразирање. Скулптурата „Вон“ од 2018 година претставува голо допојасно тело кое странично се појавува од сидот-пано. Тоа е крупно тело во чија заднина се поставени сталак и медицинска опрема за инфузија, која, според авторот, треба да послужи како одбрана од сите видови агресивни напади врз човекот, информатички и многу други, својствени на денешниот суров свет. Спуштената рака надолу потсетува на мотив од некое „Симнување од крст“, на пример „Пиета“ од Микеланџело или сликата „Убиството на Мара“ на Жак Луи Давид. Оваа скулптура, како и уметничкиот „Автопортрет“ биле изложени на големата меѓународна изложба „Корпус домини“ во Милано, која била отворена од 27 октомври 2021 до 30 јануари 2022 година. Кураторката на изложбата, Франческа М., објаснува дека се изложени дела на 33 уметници од светот кои на различен начин го претставуваат човечкото тело и забележува: „Делата на Оскар Муњоз и Жарко Башески имаат силно сценско дејствување; првото, кое е видео-инсталација, поради емотивниот лик кој е поврзан со идејата за телото што исчезнува; второто со суровоста на преголемото тело, умирањето на закаченото тело кое драматично излегува од сидот...“ (Francesca M., *Arttribune*, Milano, 31. December, 2021). Кураторката објаснува: „Насловот на изложбата се однесува на исчезнувањето на ‘вистинското тело’ во корист на ‘телото на спектаклот’“ и додава: „Границата меѓу реалното и имагинарното

сè помалку е препознатлива, до точка на апсорпција на реалноста на екранот, што се покажува со опсесивното присуство на екраните во нашите животи“ и заклучува: „Рамните екрани на телевизорите и компјутерите, видеоигрите, паметните телефони ја бришат дистанцата меѓу гледачот и гледаното и нè повикуваат да се претопиме во него“. Делата, според кураторката, прикажуваат нови форми на претставување во современиот свет, фокусирајќи се на историскиот премин од живо тело како протагонист на тело на уметноста, сè до обновеното тело на хиперреализмот, со променливите канони на репрезентација и моќното евоцирање на поединецот преку трагите што тој ги остава зад себе. Лајт-мотив на изложбата е кризата на сетилното искуство, предизвикана од појавата на културата што нуди совршени и модифицирани тела, тела што повторно се замислени и препроизведени, а со тоа во суштина и лажни. Тажно е што и децата многу рано се „воспитуваат“ на такви современи дигитално достапни содржини. Коментирајќи ги кусо изложените дела на Башески, таа изнесува мислење дека овој автор е претставник на „историскиот хиперреализам“ и автор што ги пренесува личните искуства од надворешниот свет со своја слика на хуманоста. Тоа значи дека Башески владее со класичната техника на моделирање, создавајќи скулптура како тело-предмет во просторот, околу која може да се кружи и да се видат и почувствуваат сите карактеристики, визуелни и хаптички на скулптурата. Уште Аристотел нагласува дека „имитацијата наполно ја менува смислата во однос на предметот што го имитираме, начинот на кој имитираме и техниката со која имитираме“. Фигурата и темата добиваат на значење (иконографскиот момент) како и доживувањето во „буквалниот простор“, а волуметријата на делото да ни се укаже како Гешталт, како автономна и специфична, во моментот согледлива форма (Роберт Морис). Светот на виртуелноста ги менува перцепцијата, доживувањето и свеста на човекот за светот, опасна – според критичарите – за опстанокот на светот. Меѓутоа, факт е дека хиперреализмот, неретко, поради морбидноста на предметот, надвор од нормалноста, предизвикува чувство на nelaгода и одбивност (во никој случај, посебна убавина) и нуди слика на симулирање на природната кожа, ставајќи го крајно во преден план дури и поткожното веристичко доловување на деталите, при што сетилното се стопува со апстрактноста на претставениот мотив во вид на регистрирање на една „друга реалност“. Дали може да станува збор за нешто за кое

нема да се согласиме, за што не е потребна емоција или „уметничко чувство“?

Како пластично да се претстави „замрзнат момент“ (што не е карактеристично за делата на Башески), момент на очаен грч на ужас и барање воздух? Во 2017 година, Башески го измоделира машкиот портретен лик, медиумски конвенционален начин на претставување во осетно зголемени димензии – насловен „Asphyxia“ или „Гушење“ – со кој зеде учество на „Арт капитал“, како дел од уметниците што го отворија третото фестивалско издание во Сент Андреа, Унгарија. Портретот бил претставен на сплав, на Дунав кај Будимпешта – а во заднина се пушале звуци на гушење со видеообраќање на Башески. Главата, со крајно деформиран лик од разните кодови на притисоци, е завиткана во најлонска кеса со уверливо, филмски доловен вресок или агоничен момент на гушење, проследено со синхронизирано претставување на убави сцени од животот на ликот. Делото, добро спакувано, директно влијае врз набљудувачот и искажува опомена и апел за другите луѓе во светот. Паралелно била претставена и Јоко Оно со свој проект... Филозофот Емил Сјоран во својата книга „Оглед за распаѓањето“ (Култура, Скопје, 1996) пишува дека „распаѓањето е креативен чин, дека човекот се уништува како креатор, како изумител“. И потоа: „Ниту едно Добро не се случило а да не премине во Зло, во оваа т.н. 'географија на ништожноста'...“ Многу страници се напишани за неброени повреди на телото и душата на човекот, за сите зла и опасности кои се закана за човештвото.

Познатиот режисер и мултимедиски уметник Роберт Вилсон во 2016 година беше прогласен за почесен доктор на скопска ЕСПА: тој ги видел скулптурите на изложбата на Башески во Скопје и според кажувањето на Башески, станало збор за заеднички проект со познатите уметнички Марина Абрамовиќ и Лејди Гага, проект што до денес не е реализиран.

Теоретичарот Жан Бодријар во текстот „Тактилно и дигитално“ пишува: „Дигиталноста е меѓу нас. Таа ги опседнува сите пораки, сите знаци на нашето општество, а најконкретна форма во која можеме да ја воочиме е формата на тест: прашање-одговор, дразба-одговор... Декодираниа кои не извираат од генетскиот код, ама располагаат со тактичка недерминираност, зашто кругот на значења бескрајно е намален и е сведен на прашање-одговор, на битното, или на најмалата количина енергија-информација која се враќа на појдовната точка... Овој круг претставува вечно обновување на истите модели.

Пол Вирилио (во книгата „Сајбер свет, политика на најлошото“, Скопје, 2003) смета дека „...актуелниот општествен пејзаж загрозен од агресивното лобирање за концептот за развој и широка имплементација на информациската технологија е... позиција на разбирлив, просторно и временски детерминиран човечки страв, удобност и себичност...“ Меѓутоа, Вирилио пишува дека „критиката е иманентен дел на секое создавање“, како и „за истовремена глобална комуникација во сајбер светот, што овозможува надминување на интелектуалните и енергетските човекови лимити и поставување платформа за изградба на глобален виртуелен систем на знаење“.

Во Музејот на Мајка Тереза во центарот на Скопје, во 2019 е поставена хиперреалистички (веристички подзасилена) обработена скулптура на Мајка Тереза (родена во Скопје, а дејствувала меѓу болните и сиромашните во Индија), со сите елементи на сличност со нејзината појава и атрибути на нејзината религиозна посветеност. Скулптурата е донација од сопственикот на делото. Пред зградата (претходно) е инсталирана бронзена скулптура во чест на оваа света личност, а во рамки на објектот (зграда со постмодернистичко еклектично шаренило) е композирана скулптура исклесана во камен од полскиот монументалист Густав Земла. Ниту една скулптура не содржи позабележителна духовна изразност.

Башески од воспоставената шема на креирање во рамки на хиперреализмот сè повеќе се впушта во обработка на човечки ликови-тела со хипертрофирана дебелина (налик на добри и лоши ликови, на сумо-борачи итн.), како и на бизарни претстави што го отфрлиле нормалното.

Најновиот период во творештвото на Жарко Башески е исполнет со реализација на повеќе скулптури во препознатливиот хиперреалистички манир, датирани во периодот 2020 – 2021 година. Називите на скулптурите се описни, или оние што го регистрираат или потврдуваат она што е видливо, како и називи што се амбициозно срочени. Притоа, забележливо е дека на творечки план е остварен континуитет во стилски поглед, меѓутоа во изборот на теми и претставени содржини доаѓа до израз сè понагласеното настојување да се биде поинтересен и понеобичен во овој обновен тренд на хиперреализмот во кој не изостануваат и нови содржини. Секој човечки поглед-око различно го перципира и доживува делото, при што реципиентот го менува значењето на предметот (фигурите имаат помали димензии од природните). Во делата доминира ин-

тересот за гротеската и хипертрофираност на дебелината (понагласена од рубенсовските „дипли“ на женските, како и на машките атрибути, тела). Башески внесува нови предмети придавајќи им нов контекст на значење на делата насловени како: „Одвоен момент“ (фигура со масно тело испружено - се одмора или спие), „Милост-убавина“ (женски лик на гломазен „сумо-борач“), „Самојадење“, нападнo одбивно потсетување на сликата на римскиот бог Сатурн, ама сега на тема „Сатурн ги јаде своите деца“ (насликан од Гоја и Рубенс, слики во кои „естетиката на грдото и ужасот“ не го исклучила моментот на сјајната привлечност и силина на сликарската „уметничка убавина“). Скулптурата, како жанр, мала „сценска претстава“ со наслов „Нуркање во минатото“ (сцена на апсурдно и симболично нуркање во „историјата“, не без референца на актуелните политички национални премрежиња), „Одржување“ (голо машко тело потопено во вода во прозирен „ковчег“ што потсетува на некој „мртв“ перформанс на Д. Херст и други), што потсетува на концептуалните инсталации на Д. Херст – овца потопена во формалдехид итн. Би го издвоил делото „Очајност“ (во значително помали димензии) за кое му позирал градинарот (истиот модел за познатата скулптура „Обичен човек“), но сега како претстава на старец со омлитавено тело и нозе во форма на „0“ со уморно спуштени раце. Тоа е пример за сурово разголена фигура, опуштено загледана во последната „вистина на човечкиот живот“. Неговиот портретен лик, кој е психолошки сугестивен, произлегува од внимателно извлечените детали на ликот, израз на испустен човек, еден од проколнатите. Неговата појава, трагите и безелите на кожата се уверлива доволна на целината. Скулптурата потсетува на мошне експресивниот („поткожно“ доловен) реалистички насликан автопортрет, со палета и четка во раката на англискиот уметник Луцијан Фројд (внук на Сигмунд Фројд). Делото „Очајност“ ме потсетува и на Сидни Нолан, кој наслика гола човечка фигура на ирско-австралиски одметник, со неколку придружни елементи. Значително помалите скулптури се работат со поголема контрола и концентрираност и бараат перципирање од блиску и согледување на збиената целина со мало оддалечување.

Жарко Башески годинава (2022) се претстави со мал избор скулптури во мермер во МАНУ – со кои продолжува со обработка на џуџести фигури со експресивни и робусни форми и суптилна обработка на мазниот бел мермер. Во фигурите се соединуваат ефектите на „грдото“ и „убавото“ (една од нив

потсетува на скулптурата „Амор, со показалецот на устата“ на Е.М. Фалконе од 1757 година): Вештерките во Шекспировиот „Магбет“ велат – „Красното е гласно, и гласното е красно“...

Хиперреалистичките скулптури се веристички прецизно обработени, со фотографски впечаток налик на „копии“ од визуелната стварност, пластични конструкции во просторот кои изгледаат како „живи“, но не творби конструирани од скулпторски материјал и готови предмети и материјали кои предизвикуваат чувство на стварност, и на неочекуван начин (особено одблиску), чувство на апстрактност на претставената човечка фигура. Станува збор за хиперреализмот како релативно нова појава формирана во атмосфера на слобода во творештвото и новосоздадена уметничка традиција во една мала и сиромашна средина.

Хиперреализмот го фетишизира телото на скулптурата-објект, со еден вид примена на соодветни постапки, методи и техники на обликување, со еден навидум моментно доловен визуелен мимезис на појавноста на човечкото тело, а всушност, претставува збир на техничко-обликовни постапки заокружен во една целост. И овој актуелен тренд на обнова на хиперреализмот во скулптурата е подложен на популаризација и комерцијализација, што донекаде претставува вулгаризација на една историски условена појава. Неретко, таа е проследена со критички забелешки и воздржаност од страна на критиката, пред сè, поради објективистички прецизните веризмат кој станува цел сама за себе. Хиперреализмот, во сликарството и во скулптурата, како и во својот историски контекст – од страна на англосаксонската критика е дефиниран како фотореализам или суперреализам, заснован врз мотиви од урбаната средина. Мошне грижливо се извлечени индивидуалните црти на човечката појава, меѓутоа идентитетот на претставеното е лоциран во самата скулптура, без суштествена референца на конкретна личност, како во портретната уметност. Всушност, станува збор за тавтолошки идентитет меѓу уметноста на скулптурата и медиумот на фотографијата како визуелна перцепција, доведена до крајни граници на денотативните претставувачки можности. Хиперреализмот, историски погледнато, е израз на актуелните економски и естетски потреби и состојби на доцното модернистичко општество, како и во современата епоха во која со употреба на нови средства се отворија нови можности за изразување на новите општествени ситуации и промени. Жил Липовецки пишува: „Тоа е постмодерното општество: тоа не ја надрасна потрошувачката, ту-

ку тоа е нејзина апотеоза, нејзино проширување сè до приватната сфера, до претставата и постоењето на негово осудено да ја доживее судбината на забрзаното застарување, подвижноста, дестабилизацијата“. Потоа: „Постмодерната култура може да се детектира врз основа на неколку одлики: стремење кон квалитет на животот, страста кон личноста, еколошкиот сензибилитет, отфрлање на големите системи на смислата, култот на учествување и самоизразување, ретро-модата, рехабилитација на локалното, регионалното, на извесните традиционални верувања и обичаи. Постмодерниот дисконтинуитет не почнува со овој или оној поединечен ефект, културен или уметнички, туку со историското превагнување на процесот на персонализација, со реструктурирање на општествената целина според нејзини сопствени закони. Постмодерната култура претставува пол на надградба на едно општество кое го напушта типот на еднообразна, диригирана организација...“ (Žan Lipovecki, Doba praznine, Ogledi o savremenom individualizmu, Književna zajednica Novog Sada, 1987).

Ќе наведам еден корисен пример, не само за споредба и како лична опсервација, туку пред сè – како едно уметничко искуство во модерната скулптура, во кое има „нешто“ што се препознава како уметност, која не може докрај да се објасни.

Од една страна, Франсис Понж во своите „Размислувања за статуетките, фигурите и сликите на Алберто Џакомети“ (Париз, 1951) запишал: „Човекот и само човекот, сведен на нишка во распаѓањето и мизеријата на светот кој го истражува за себе, почнува од ништо“. И потоа: „Ох! Од грчката скулптура, што зборувам, од Лоренс и од Мајол, човекот е добро изгорен на клата! Несомнено е точно дека со Ниче и со Бодлер забрзано се уништуваат вредностите...“

А од друга страна, пак – Шилер забележува: „Човекот е посилен од секој ужас на природата што знае да му даде форма и да го претвори во свој објект...“ (Фридрих Шилер, „О лепом“, Култура, Београд, 1967).

И на крај: „Не само што Човекот нема повеќе ништо, туку тој не е ништо повеќе од Јас“. Делото на Џакомети (автор што изработувал минијатурни фигурки, како и истенчени стапчести фигури во природна големина) е големо поради неговата обликовна и внатрешна суштина која влијае врз човекот и денес, меѓутоа човештвото – не без тегобност – навлегува во ерата на „дигиталниот привид“ (Флу-сер) – што е ново сознание, кое крие и одредени негативни страни.

Наместо заклучок

Скулптурите на Жарко Башески, робусни и ударно непосредни во дејствувањето, се „иритантно стварни“, небаре формално како „живи“ или со ефекти на „постварно од стварноста“. Што значи претставување на дела од автор којшто доаѓа од мала и сиромашна земја, од југословенскиот пост-социјалистички период, во која уметничките проекти и истражувања се несоодветно финансирани? Башески создава фигурација, воден од историски примери и класична техничко-обликовна постапка, во рамки на една проверена класична „школа на гледање“ и претставување, втиснувајќи во својот реалистички приод личен избор на теми и експресија, проткаена со темни меланхолични тонови за мачните состојби и болести во егзистенцијата на „обичниот“ човек, и тоа не само во непосредната околина... Творештвото на Башески се согледува и преку поврзување и одделни аналогии со творештвото на Хансон, Кателан, Муњос, Мјуек и браќата Чепмен – за оние концептуални дела кои излегуваат од рамката на нормалната перцепција и начин на претставување на идејата, која е во расчекор со називот на делото (примери на стопување на два дела од истата фигура, парафрази на религиски, митолошки и библиски теми, како и на одбрани сликовни претстави). Авторот дава надворешна пластична симулација на живот, нагласувајќи дека идентитетот е врзан за самата скулптура и нејзиниот облик. Вкупниот впечаток од делата на Башески е занаетската вештина и сообразување со трендот, една лична антрополошка снимка на несреќно преобразување на човекот, како во некоја медицинска ординација. Неговите модели се луѓе од непосредното опкружување чија „реалност“ е нагласена со прецизните индивидуализирани црти на моделот, но и со извесна општост во изразот, без да се внесат имињата на неговите модели. Набљудувачот, на свој начин, променливо ја гледа и доживува хиперреалистичната претстава на испиените и дебели уморни, гломазни фигури, чија „кожа“ е сјајна, „мрсна“ или патинирана со бемки, дамки и црвенило – кои сами по себе говорат за староста и повредувањето. Свој удел во интегрираната претстава на фигурата имаат фотографиите направени со кружење околу телото и нивното обликовно стопување, сугерирајќи своевидна фотографски објективизирана хиперреалистична претстава. Секој дел на фигурата е конструиран посебно, како и целината, но со нагласени делови. Во

еден момент, ликовите може да ни се видат налики на Алмодоваровите пластично доловени филмски ликови. Малите галериски формати се концентрирани и сугестивни со својата необичност, со својата мошне уверлива телесна присутност, додека натприродната големина на други фигури го нагласува пренагласеното присуство на хипертрофированите облици и атрибути, повторно необични, но споменично чудни – и реални и филмски фантастични. Тој го избегнува буквалниот препис, иако со многу деталзирање и менување на позите во жанр-сцените – му дава извесна симболичност на „случувањето.“ Со скулптурите од проектот „Линк“ (Врска/поврзување), Башески остварува различно и тематски посебно компонирани скулптури во просторот – повеќе во статични отколку во динамични односи. Башески во нив внесува момент на потиштеност и доза на помиреност на човекот со постојната состојба на телото и воопшто, со неговото опстојување.

Во теоријата се разгледувани прашањата за постколонијална критика, како и за уметноста и националниот идентитет (во списанието „Маргина“ 4-5 од јуни-јули 1994 се објавени текстови од одржаниот симпозиум на критичари на оваа тема, како и во зборникот текстови „Културен идентитет – разлика во себе“, 20 век, Темплум, Скопје, 2002). Гиј Брет пишува: „Не дека нацијата е статички елемент, таа всушност може да се разгледува како процес кој се случува во време... Во повеќе случаи, земјата може да ги претстави како ‘национални фигури’ уметниците кои некогаш ги сметала за ‘несакани туѓинци’ во сопствената средина – ликови што умеат да пливаат во ‘новите води’ и состојби во светските уметнички текови.“ И потоа: „Тие се во состојба да ја објаснат нивната селективност со термини како ‘универзални’ стандарди за квалитет, или како модернистички или постмодернистички правци, или како што било друго... Универзалното е, всушност, национален интерес на моќните... Мишко Шумаковиќ (во книгата „Umetnost i politika“, Službeni glasnik, Beograd, 2012) објаснува како функционира уметноста во новото време: „Новата британска уметност не е ‘неолиберална’ по својот став, или по некаков парастилски образец, туку по својата суштествена интегрираност во коолибералниот пазар и барањата на тој пазар за перманентна измена на условите, моделите и ефектите на продукција и чувството на нелагодност кои ги предизвикуваат овие дела, не насочува кон општественото разбирање на самите нас, ама и кон физичко и мисловно искуство“.

Улогата на теоријата на уметноста, денес како и секогаш, е „да го направи можен светот на уметноста и уметноста да го конституира уметничкото дело така што вие да ги немате (како што беше порано), на една страна, уметничкото дело, а на друга страна – интерпретацијата?“ Скулптурата, секако, „секогаш успева да го задржи растојанието спрема непостојаното протекување на животот“. Или подиректно: што може да се прочита на лицето и телото од скулптурата, освен формата во која е вградено стаклено око?

Башески, во согласност со новите тенденции, ја надградува скулптурата со нови идеи и теми со специфично поврзување на библиски и историски теми, како и со современиот концепт на обликување и изразување. Скулптурите се решени во робусни форми со пренагласени, хипертрофирани облици, како и со намера да се дејствува директно врз окоото и свеста на набљудувачот. Сугестиите за ангажман на некои теми и состојби во општеството и преку карактеристиките на изразот на поодделни ликови на скулптурата не можат да не отргнат од помислата дека и скулптурата се создава според скулптура, или како што секој медиум се однесува на друг медиум. Во суштина, станува збор за илузионистички и симулакрумски доловена скулптура – за момент налик на „жива“ човечка фигура со степен на „повнатрешнување“ на изразот. Доминанцијата на грдото не значи отсуство на елемент на гротескна конструкција на „убавина“ заснована врз хуманите содржини. Башески констатира, но не е индиферентен набљудувач со неутрален став спрема животот на луѓето во општествената стварност. Тоа не може да го избрише ниту менталната празнина во миметички доловените ликови во кои преку прецизниот опис е внесено чувството на потиштеност и изгубеност. Уметничкото дело на Башески

е засновано врз мајсторска техника на изведба со бавно и опсесивно опишување на секој дел и површина на обликот. Чувството за просторно поставување на скулптурите е вродено, но и се развива како променлива категорија и во уметниковата перцепција и кај набљудувачот. Со тоа, Жарко Башески отвора ново поглавје во современата македонска уметност, пред сè – со квалитетот на хипер-реалистичката скулптура со личен авторски печат, но и преку неговиот ликовен израз во доловувањето на психофизичката состојба на претставените ликови. Тој создава анатомски и изразно уверлива интегрална фигуративна претстава, заснована врз студиозно проучени делови: како автор, тој не се концентрира на посебна претстава на одделни делови на човечкото тело: кожата, ногата, окоото, главата, торзото – туку на нивната целост – сите тие се само дел од целостта на ликовното дело. Башески не ја отфрла грдата слика на човечката егзистенција, како што се стареењето или промената на димензиите, како и она што е чудно и необично во артикулирањето на идејата, но не ги прифаќа екстремните изопачености и трауматската деструкција на „човечноста“ во претставувањето.

Едноставната фигура „се кити“ со разни дополнувања и надградби на значења, поставувана на хируршка маса, во лабораторија или во болница – за да се доближи, гротескно и (не)очекувано, до претстава (мошне реална) на „човек под знак наводници“. Хиперреализмот порано беше оценет како „уметност на застој“ во развојот на уметноста и на почетоците доживеа „површен, но симптоматичен успех“, за денес да е призната и елаборирана струја во светската уметност – струја во која Жарко Башески одлично „плива“ и е нејзин интегрален дел – како во македонската, така и во светската ликовна уметност.

КИНОПИС

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

Број 61(33), 2022
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
АРТ 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. 61(33), 2022
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
APT PRINT DOOEL - Skopje
Copies: 400 copies