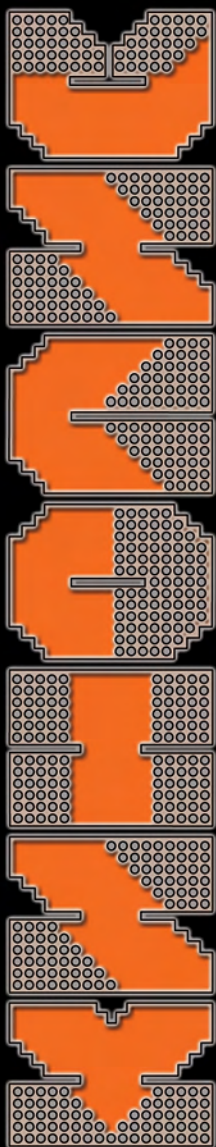


62

година XXXIV
2023
ISSN 0353-510 X



НЕМА ДА СИ САМА
р. Горан Столевски, 2022



СОДРЖИНА
CONTENTS

МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА / MACEDONIAN FILM STAGE

4

Златко Ѓелески: ПОВЕСТ НА ЕДНА СЕЗНАЈНА ГРАДСКА МУВА (осврт кон филмот СНЕЖАНА НА КРАЈОТ УМИРА на Кристијан Ристевски, Македонија, 2022) / **Zlatko Gjeleski:** STORY OF THE ALL-KNOWING CITY-FLY (on the feature film SNOW WHITE DIES AT THE END, dir. Christian Ristevski, Macedonia, 2022)

12

Златко Ѓелески: ВЕШТЕРКА, КЛЕТВА И МНОШТВО ПОСТОЕЊА (осврт кон филмот НЕМА ДА СИ САМА на Горан Столевски, Македонија, 2022) / **Zlatko Gjeleski:** A WITCH, A CURSE AND MULTITUDE OF EXISTENCES (on the feature film YOU WON'T BE ALONE, dir. Goran Stolevski, Macedonia, 2022)

21

д-р Атанас Чупоски: ТВРДОГЛАВО ПОСВЕТЕНИ НА УМЕТНОСТА (свечена беседа по повод доделувањето на признание „Златен објектив“ за особен придонес во македонската кинематографија за 2023 година – на Тонкица Митровска и Љупчо Константинов) / **Atanas Chuposki, Ph.D:** STUBBORNLY DEDICATED TO THE ART (solemn speech on the occasion of awarding the prize “Golden Lens” for extraordinary contribution within the Macedonian cinematography, 2023 – to Tonkica Mitrovska and Ljupcho Konstantinov)

32

м-р Сунчица Веселиновска: ОТКРИЕНО „ПРЕКРАСНОТО НЕПОЗНАТО“ ВО СЕДУМ ФЕСТИВАЛСКИ ДЕНОВИ (кон 44. издание на ИФФК „Браќа Манаки“, Битола, 2023) / **Suncica Veselinovska, MA:** THE “BEAUTIFUL UNKNOWN” REVEALED THROUGH THE SEVEN FESTIVAL DAYS (on the 44. Edition of the ICFF “Manaki Brothers”, Bitola, 2023)

47

Тони Димков: ПРЕСЕЧЕНО И МОНТИРАНО СО ВИСТИНСКА МЕРКА (кон 14. издание на Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“, 2023) / **Toni Dimkov:** CUT AND EDITED IN TRUE MEASURE (on the 14. Edition of the Creative Documentary Film Festival “MakeDox”, 2023)

61

Никола Д. Сарајлија – Македонски: ПРИКАЗНАТА ПРОДОЛЖУВА СО НОВИ ИСКУСТВА (кон 18. Меѓународен филмски фестивал на кратки и документарни филмови „Астерфест“, 2023) / **Nikola D. Sarajlija – Makedonski:** STORY CONTINUES WITH NEW EXPERIENCES (on the 18. International Film Festival “Asterfest”, 2023)

АНАЛИЗИ / ANALYSES

74

д-р Атанас Чупоски: АРТУР БРАУНЕР И „СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ“ / **Atanas Chuposki, Ph.D:** ARTUR BRAUNER AND “THE ASSASSINS FROM SALONIKA”

81

Елена Копртла: НОВИНАРСТВОТО ВО ИГРАНИОТ ФИЛМ / **Elena Koprtla:** THE JOURNALISM IN THE FEATURE FILMS

СТУДИИ / STUDIES

87

д-р Владимир Величковски: МАКЕДОНСКИОТ АНИМИРАН ФИЛМ – ЕДНО НАВРАЌАЊЕ (за македонскиот анимиран филм – 1971-1991) / **Vladimir Velichkovski, Ph.D:** THE MACEDONIAN ANIMATED FILM – CERTAIN RETROSPECTIVE (on the Macedonian animated film – 1971-1991)

ОГЛЕДИ / INTROSPECTIONS

109

д-р Владимир Величковски: ЗА МАЈМУНИТЕ, РИБИТЕ, ПТИЦИТЕ И ЖИВОТНИТЕ, ЗА ЖЕНИТЕ И ВИНОТО (за ликовното творештво на Мирослав Масин) / **Vladimir Velichkovski, Ph.D:** OF THE MONKEYS, FISH, BIRDS AND ANIMALS, OF THE WOMEN AND WINE (on the art-work of Miroslav Masin)

Печатењето на овој број го овозможи

Република Северна Македонија
Министерство за култура



Republika e Maqedonisë së Veriut
Ministria e Kulturës

ПОВЕСТ НА ЕДНА СЕЗНАЈНА ГРАДСКА МУВА

- за играниот филм СНЕЖАНА НА КРАЈОТ УМИРА;
р. Кристијан Ристевски, 2022 -



Редок е бројот на долгометражни играни филмови во домашната филмска ризница што поседуваат нагласени комични агенсии, па затоа секое ново филмско остварување, кое ги поседува овие карактеристики, е добредојдено збогатување на овој ендемски жанровски вид, затоа што хуморот многу лесно умее да заглави во временски категории и да остане со скратен рок на траење. Да се надеваме дека нема да биде таков случајот со долгометражното деби на режисерот Кристијан Ристевски, насловено СНЕЖАНА НА КРАЈОТ УМИРА, кое постигна своевиден уникатен успех за еден домашен филм, да биде еден од ретките домашни филмови што успеа да биде селектиран на 28. издание на еден од најетаблираните американски филмски фестивали, кои постојат „за инает“ на „Санденс“ – односно „Слемденс“, кој е бастин на независниот филм, основан од филмациии што не биле примени на фестивалот во Јута, па решиле да си направат сопствен фестивал, кој ќе ги промовира естетските вредности на независните филмови, кои се работени со буџет под милион долари. Оваа година ставија акцент на филмови што не дозволуваат толку лесно да бидат жанровски дефинирани, трансцендентирајќи помеѓу нив – филмови што ги краси „герилата-пристапот“ на снимање – селектирајќи го филмот на Ристевски од пристигнатите 1124 поднесени филмови на фестивалот, во наративна категорија, во која победи ХАНА ХА ХА, во режија на Џордан Тетевски и Џошуа Пиковски. Од големо значење е домашните филмови да бидат присутни на светските филмски фестивали и да го привлечат вниманието на светската јавност дека и во нашата држава се создава квалитетен филм.

СНЕЖАНА НА КРАЈОТ УМИРА се приклучува на гребенот на македонските филмови со корална структура, со оглед на тоа што е составен од преплетените животни саги на седум ликови, кои како да не соодветствуваат на времето и просторот во кој гледачот се пресретнува со нив, бидејќи се коси со нивните убедувања, мерила и вредности, во дискрепанца со принципите на етиката сред естетизираниот Скопје во филмот. Нивното суштествување го сосредоточува иманентниот наратор на филмот, прелетувачот низ асфалтната џунгла, односно сезнајната мува, именувана Милица. Во неколку мига, додека таа ја прераскажува својата приказка со компјутерски модулиран глас, гледаме низ фокализација во прво лице, која е искористена за етаблирачки кадри на Скопје, меѓутоа низ десатуирани бои, за да се разликува нејзината перспектива од

другите призма на животот на ликовите, која за комичен ефект ја гледаме и во сцени во трето лице, пред да се соочи со нејзината краткорочна судбина.

Тројца филмомани, невообичаен пар и докторка дилерка на дрога

Со оглед на тоа што филмот не е предводен од централен лик, се надоврзува на групацијата домашни филмови со плурални протагонисти, филмови како СОБА СО ПИЈАНО и ХОМО, во режија на Игор Иванов-Изи, од поновата македонска кинематографија или, пак, омнибусите: СВЕТЛО СИВО од 1993 година или СКОПЈЕ РЕМИКС од 2012 година. Секој од овие филмови, во свое време, се обидува да направи „рендген-снимка“ на градот во кој е ситуирано дејствието, за од така фрагментираните животни вињети да се состави сложувалката на духот на времето во кое се живее. Ова е секако една од тематските одредници и на филмот на Ристевски, кој носи одлука да не го подели филмот на поглавја, чии носители ќе бидат избраниците што ги предводат сопствените приказни, туку се одлучува за флуидниот пристап на непосредно непречено движење помеѓу приказните и – на тој начин се уриваат бедемите што би си ги подигнале ликовите со нивните осаменички животи – кои не се направени во вакуум, туку се во постојана колизија, се испреплетуваат помеѓу себе, каков што е и самиот живот, станувајќи делови од целината. Наизменичен е текот на прелевањата низ приказните, што значи дека СНЕЖАНА НА КРАЈОТ УМИРА не е композитна антологија, односно „филм портмоне“, составен од засебни целини, туку хиперлинкуван омнибус, каков што беше случајот со домашниот филм ПРЕД ДОЖДОТ (1994, Милчо Манчевски).

Една од седумте перцепции на реалноста ја предводи докторката (според која е насловен филмот), односно гинекологот Снежана, играна од Верица Недеска (име што е во постојана корелација



Промотивна фотографија за СНЕЖАНА НА КРАЈОТ УМИРА



**Валентин Костадиновски и Верица Недеска
како Боби и Снежана во филмот**

со бајката „Снежана и седумте џуџиња“), која на смртната постела на својата најдобра пријателка ѝ дава аманет дека ќе се грижи за нејзиниот син како свој: син којшто во денешницата ќе прерасне во наркоманот Боби, глумен од Валентин Костадиновски, лик што е подготвен да капитализира од туѓата агонија, дали со продажба на наркотици на деца, дали со пилули со дестилирана вода или со раскинување по телефон на туѓи девојки, константно заглавувајќи од еден круг на пропаст во друг, а Снежана е тука да ги отплати неговите долгови, кои тој ѝ ги калеми цел живот, ставајќи ја во незавидна ситуација, до стадиум каде што таа може да ги наруши сопствениот углед и кариера. Тука лежат причинителите за нивната нарушена динамика и сооднос, кој е во постојан судир, дали помеѓу себе или со законот.

Пријателите, кои се поблиски од членови на фамилија, се долгогодишните другари, глумени од Ивица Димитриевиќ, Сашко Коцев и Дениз Абдула, „маалските сезнајковци“, кои, налик на филмовите на Спајк Ли и Кевин Смит од раните 90-ти години на минатиот век, дебатираат за смислата на постоењето во рамките на нивниот престол – маалската дивидентка „Слабо поведение“. Таму тие ги елаборираат своите стремежи за збогатување во капиталистичкото општество, со невидени и неслушнати потфати, за кои има причина зошто не би биле успешни, затоа што се контрадикторни, но нималку несмешни, како што е иницијативата за продавање на гробови во најава. Се разбира, една од главните намени на овие денгубници е етаблирањето на комичните агенсии во филмот како нивно средиште, меѓутоа, тие имаат и некои согледувања за иднината за кои може да се рече дека имаат дури и пророчка димензија. Тие и самите се свесни дека нема вечно да се наоѓаат на раскрсницата на своите животи.

Покрај семејната и пријателската љубов, сведочиме и на раѓање на љубов помеѓу еден невообичаен пар, односно помеѓу Игор и Маја, играни од одмерениот и секогаш калкулиран Давид Јанакиев и анксиозната и реклузивна Наташа Петровиќ, односно момче со Аспергеров синдром и девојка „хикикомори“. Тој е водител на нокна програма, а таа е ликовна уметница, која ги објавува своите дела под псевдоним. Двата лика се обидуваат да ги избегнат конфликтните ситуации со околината, па затоа одлучуваат да живеат во нокта, додека другите спијат, меѓутоа како што Игор не може да ги избегне неписмените јавувачи во радиоемисија, така и Маја не може да го избегне Игор, кој ќе инсистира да ја



**Давид Јанакиев и Наташа Петровиќ
како Игор и Маја во филмот**



**Наташа Петровиќ во
СНЕЖАНА НА КРАЈОТ УМИРА**



**Ивица Димитријевиќ, Сашко Коцев и Дениз Абдула
како „маалските сезнајковци“ од филмот**

дознае нејзината адреса. Двајцата самотници, кои, колку и да се различни, сепак имаат заемни интереси.

Сите ликови, некој повеќе, некој помалку, се доведени во ситуација да мора да излезат надвор од ровот во комфорната зона што го имаат ископано. За пријателите – од нивното споделување на интимата – дознаваме дека секој се наоѓа под своевиден притисок да донесе одлука што им тежи на плеките: напуштање работа, продажба, инвестирање, притисок од фамилијата итн. Докторката во еден миг е доведена во ситуација да му ги продаде гитарите на арогантен купувач, кој се обидува да профитира од нејзината независна позиција, намалувајќи ја договорената цена на продажба, обезвреднувајќи ги, всушност, нејзиниот спомен и значење. Маја е ставена во позиција да ја загуби стекнатата анонимност со поканата да ја претставува државата на Венециското биенале, а Игор да не може да донесе веродостојна одлука, штом веќе ги донесе предвидените одлуки во денот.

Во преостанатите светски хиперлинкувани омнибуси и антологии, најчесто во епилогот, откако претходно ќе се запознаеме со ликовите – тие ќе се пресретнат, за да се комплетира мозаикот на судбини. Меѓутоа, во СНЕЖАНА НА КРАЈОТ УМИРА, случајната средба се остварува на почетокот на филмот, во мигот кога Маја претрчува на пешачки и

малку недостасува да биде прегазена од автомобилот на Боби, а пријателите дотрчуваат како сведоци што го документираат чинот. Другата синапса во филмот кај што се пресретнуваат ликовите од приказните се иницирани од самите пријатели, кои во слободно време од безделничарењето снимаат видеоскечеви, односно нареднуваат луѓе да мислат дека тие се полицајци, кои ги стопираат возачите за рутинска инспекција и ги принудуваат да му пеат „среќен роденден“ на еден од нив, кој е облечен како девојката на полицаецот Цеце, само за да изнудат збунетост на лицата на затекнатите и исмеани ликови, па во еден од своите обиди за изнудување на смеа – налетуваат на Снежана и Боби, кои се преплашени затоа што имаат полн куфер дрога, која се наоѓа во автомобилот, наменета за продажба. Оваа потреба од затекнување на луѓе од реалноста во небрано се јави паралелно со медиумската појава на емисиите „реалити-шоу“, од кои произлезе шоуто ЏЕКЕС во раните 2000-ти, кои не само што себеси се изложуваа на невидена физичка болка, туку се обидуваа да уловат срам и неудобност кај луѓето на јавните простори, што е идентична побуда и на ова трио на неранимајковци, меѓутоа не баш на сите на кои ќе налетаат во мигот кога ќе им соопштат дека не се вистински полицајци, ќе им падне камен од срце како на Боби и Снежана, туку некои од нив ќе бидат видно револтирани од исмевањето и ќе сакаат физички да се пресметаат. Нема „лутиш“ тука.

Уште неколку пресретнувања се забележливи помеѓу засебните носители на дејствието, како што е случајот кога радиоводителот се пресретнува со тројцата пријатели, за да добие информација во својата потрага по местото на живеење на саканата слушателка на неговата емисија, ќе им се заблагодари и ќе внесе малку добрина во суровиот свет, посочувајќи дека и тие се добри луѓе, без разлика на нивните зачудувачки прашања. Пријателите веќе се запознаени со „лукративните“ бизниси на Боби за раскинување на телефон, така што озборувањето има дојдено до нив, иако се немаат сретнато со него, до мигот кога ќе им пее „среќен роден ден“.

Покрај нагласените комични чинители, овој филм не е дефицитарен и во својата ангажираност. Имено, во периодот во кој е снимен, актуелна беше проблематиката во нашата држава со опожарените шуми, па во самото дело има агитирање за јакнење на колективната свест во сцената на акциите за гасење пожари. Како повод за пожарите се наведени неколку шпекулации, од пироманија за добивање на политички поени против опонент, до мрзливост на селани што ги самозапалуваат нивите за да не ги косат.

Има неколку морални дилеми што се предмет на филмот. Една од нив се однесува на ликот Горазд, кој го глуми Сашко Коцев, кој се двоуми да го одобри учеството во кампањата на фирмата во која работи – која треба да рекламира корпорација што краде од обичниот корисник – без негово знаење. Со самиот факт што Горазд е свесен за оваа измама, развива конфликт на интереси, кај што може да се согласи да ја премолчи експлоатацијата, иако е свесен за нејзиното постоење – и да се оправда дека само извршувал наредби – или да се спротивстави на криминогениот чин. Уште еден подол чин што се

напоменува во корумпираниот систем е потребата од подмитување на луѓе, за да се купи работно место во државна администрација.

Покрај јавната измама на народот од страна на корпорацискиот монопол, има неколку други социјални проблеми што се начнуваат во делото, особено во поглед на приновата во светот, односно свет во кој инцестот во македонските села завршува со абортус и со страв од осуда од околината – како поголема закана од одгледување дете во светов во кој професори по физичко се дилери на дрога. Снежана во неколку наврати одбива да им продава дрога на малолетници и прелажани пациенти, што говори дека не е без скрупули, иако и таа е заглавена во безизлезноста на отплаќање туѓи долгови на лихвари, но го одгледала Боби како свое дете и го прифаќа таков каков што е, со сите негативности, некритични одлуки и нивните последици – не оставајќи го на цедило, и покрај тоа што животот би ѝ бил далеку полесен доколку не би ги имала овие тегоби на својот грб – сметајќи дека ако била обратна ситуацијата, и нејзината пријателка би се согласила и би се нафатила на тој чин, да се биде мајка на туѓо дете.

Комичните елементи ги има во поголемо изобилие, кои се должат на колизија на разновидни карактери со дивергентни темпераменти, како што е повикот на револтираниот јавувач во емисија и смирувачката коригирачка реплика на радиоводителот, бројните препирања помеѓу пријателите, дали поради ретроградна партиципација за кондоми или за процесот на снимање на бомбастична реклама – особено сцената во која се случува замена на сликички од фудбалери, како и несмасните наркомански подвизи на Боби, како на пример онаа со „зборувањата“ ВЦ-шолја, говорат за вештината на актерите да го доловат точниот „тајминг“ за испорака на смешните реплики, а некои обиди за хумор ќе бидат „испукани“ во празно, затоа што не баш сите се вонвременски и на исто рамниште. Постмодерното пародизирање на турска теленовела во сон – ја има својата функција од структурална гледна точка, меѓутоа, со своето долго времетраење ја пролонгира својата поента.

Продажбата на дивидентеката „Слабо поведение“ е можеби крај на една доба, погребување на ерата на физичкиот медиум, со оглед на тоа што денес мноштвото љубители на филмови ги консумираат филмските остварувања „онлајн“ и мал е бројот на тие што купуваат физички копии, освен



Од премиерата на филмот

малку колекционери. Финансиското одржување на објектот е дискутабилно – но тие објекти се од културолошко значење, односно за надградба на нечие гледачко искуство, затоа што баш поради соочувањето со вработените и нивното обемно познавање на филмови, може да се добие препорака за филм што би променил нечиј живот, или можеби филм што е надвор од комфорната зона на гледачот, гест што не евозможен од страна на генерираните алгоритми за препораки на филмови. Затворањето на дивидентеката е, исто така, паразителна вистина – која говори за односот на народот кон филмската уметност, занемарувајќи ги нејзиното значење и удел во животот и на тоа место неадекватно да биде заменета со разни казина и обложувалници: новите храмови во кои се продава лажна надеж и се предизвикуваат нездрава зависност и распаѓање на семејства.

Ритамот, изгледот и звукот на душата на едно модерно Скопје

Горан Вукиќ е задолжен за наративното впрегување на различните животни доживувања на ликовите во една кохезивна целина, во што и успева. Тој, исто така треба да се соочи со уште една значајна функција, а тоа е дозирањето и балансирањето на комичните со мелодраматичните чинители, односно потрагата по идеалната рамнотежа која би соодветствувала за овој филм, затоа што многу лесно би натежал, на пример, на страна на комедија

во еден чин, а потоа на мелодрама во друг, но наместо да го поларизира делото, тој го дозира со употреба на кратки сегменти од двата табора, за да се направи едно непречено брановидно емоционално доживување.

Тие емоционални квалитети на филмот се засилени од страна на композиторите Александар Пејовски и Ставрос Макрис, чија музика ќе ја забележите под дијалогот на почетокот или на крајот на една сцена, сосема доволно за да ги засили емотивните квалитети помеѓу актерите, но нема да останат такви мелодиски парчиња по кои ќе се памети филмот. Дизајнер на звукот е Грег Малканџи, кој умее да ја долови потребната атмосфера за гледачот да остане покрај ликовите во екстериерите. Можеби најпроблематична сцена за задржување на вниманието е токму сцената на првиот бакнеж помеѓу Маја и Игор, која бара деликатна техничка изведба и ритам – која можеби ќе ги отргне гледачите на кои нема да им биде интригантен процесот на заљубување на ликовите поради долгото траење – но таа сцена си бара и си доби простор за дишење.

Во одјавната шпица може да се слушнат „Тб трачери“ и Васко Атанасоски – со една култна композиција, која најсоодветно го опишува небрежното однесување на скопјани и жителите од провинција, а низ филмот се присутни и извадоци од творбите на Влатко Стефановски, „Новоградска“ и „Ал Фросе“, избор на дела што носат со себе една носталгична нишка, со оглед на тоа што се белег на урбаниот живот од изминативе децении кај нас, како форма на



Од прес-конференцијата на ИФФК „Браќа Манаки“ во Битола

едно благо романтизирање на времето што сега е недофатливо, но оставило доволно силна трага кај тие што го живееле – и тоа се пресликува во делото во неколку наврати, чинејќи се како отсонуван сон.

Таа носталгичност во поглед на стилизирањето на градот во кадар – ја опфаќаат и директорите на фотографија Димо Попов и Севдие Кастрати, кои меѓусебно ги поделиле дневните и ноќните снимања при кадрирањето на различните вињети на ликовите, со различен сензибилитет во градењето на композицијата на кадрите, оставајќи ги во крупен и среден преден план самотните ликови, додека не добијат дружба во двоен план, или додека да се придвижи камерата во „трекинг“-кадар, како на пример, во случајот на пријателите што ги „ораат“ скопските улици со своите бесконечни мудрувања.

Летањето на Милица е постигнато со помош на визуелните ефекти на продукцијата „Вертиго“, кое е аналогно на левитирачката камера во филмовите на Гаспар Ное, конкретно во филмот ВЛЕЗИ ВО ПРАЗНИНАТА, добивајќи ја двојната намена – како прераскажувач на дејствието, но и како градски информатор на визуелно рамниште.

Кој е порнографски Дејвид Линч – Ендрју Блејк или Џо Дамато?

Режисерот Кристијан Ристески, на почетокот на кариерата, прво има работено на телевизиски проекти, а потоа го снима и краткиот филм: ОСТАНИ ИСПРАВЕН од 2005 година. Потоа го реализира краткометражниот СЕЧИ ТУКА од 2016 година – обата филма имаа ретко и кратко прикажување, па би било убаво да се погледне некој од нив како журнал пред овој негов дебитантски долгометражен филм, кој ќе биде временска капсула на некое Скопје што сме го затекнале денес – и којзнае кога пак ќе се пресретнеме со неговиот дух. Меѓутоа, ликовите на СНЕЖАНА НА КРАЈОТ УМИРА наметнуваат една филмолошка дебата на која треба да се обрне внимание, небаре од нејзината разрешница зависи судбината на светот: Кој е порнографски Дејвид Линч – Ендрју Блејк или Џо Дамато?

За да може да компарираме, мора да се напомене со кои аспекти на визуелната поетика на Линч се споредува, односно дека компарацијата се однесува на неговиот ониричен визуелен потпис, очудувачката димензија што ја имаат: ТВИН ПИКС, ИЗГУБЕНИОТ АВТОПАТ, СИН СОМОТ и МУЛХОЛАНД ДРАЈВ, што значи во полемиката помеѓу пријателите во филмот се бара аналоген автор на Линч, меѓутоа, во рамки на експлицитните филмски жанрови, односно меката еротика и порнографијата; и јас го дела мислењето на ликот на Димитриевиќ, кој

тврди дека режисерот Ендрју Блејк е аналоген на него, конкретно во почетокот на неговата кариера во раните 90-ти години на минатиот век, кога ги снима своите сомнамбулни порнографски остварувања: НОЌНИ ПАТУВАЊА, ТАЈНИ и КУЌА НА СОННИШТА, затоа што подоцна се префрли на „фетиш“ и „пин-ап“ филмови кон крајот на 90-тите. Иако ТВРД РАБ и РУСОКОСИ И БРИНЕТИ се неговите најнаградувани филмови од 2000-тите години, а сомнамбулната естетика ја доловува со своите први остварувања, за разлика од хиперпродуктивниот режисер Џо Дамато, кој има 200 филмски остварувања зад себе и кој со својата муза Лаура Гемсер ги снимаше еротските патешествија на Емануела низ светот, но кој никогаш не ја поседувал таа надреална естетика во рамките на еротскиот филм, иако ЕМАНУЕЛА ВО АМЕРИКА од 1977 година има една воодушевувачка воајерска сцена за која можеме да речеме дека е аналогна на воајеризмот на СИН СОМОТ, но Блејк си поигрува со градење на сомнамбулни светови во рамки на порнографијата, белег што не го поседува Дамато во своите „грајндхаус“ филмови.

Има бројни филмски и музички референци во филмот, во кои ќе уживаат филмските љубители, како што се: маицата на Коцев од СЈАЕЊЕ, плакати на гранџ-бендот „Перл џем“ во соба, работени во манир на филмовите на Стенли Кјубрик, потоа капче со логото на порнографскиот филм ДЛАБОКО ГРЛО, па поранешен детски актер во ТВ-серија за деца ЕЦИ-ПЕЦИ-ПЕЦ – кој е денешниот наркоман Боби со нерасчистени долгови, потоа компарации со ЧОВЕКОТ СЛОН (1980, Дејвид Линч) и РОЗОВИ ФЛАМИНГА (1972, Џон Вотерс). Тоа се само неколку од референците што се составен дел од колоквијалниот разговор, асоцијации од нивниот филмски вокабулар, употребен за опишување на животните сцени во кои заглавуваат пријателите.

Иако хиперлинкуваниот филм постои во светски рамки уште во 30-тите години на минатиот век, се зачестува продукцијата во 70-тите години на минатиот век и добива најголема популарност во 90-тите години на минатиот век, аналогно на ерата што носталгично се реферира на неколку нивоа во СНЕЖАНА НА КРАЈОТ УМИРА, иако не смеат да останат неспомнати и ИДИОТСКА НОЌ на Мартин Скорсезе и НАПРАВИ ЈА ВИСТИНСКАТА РАБОТА на Спајк Ли од 80-тите – како иницијатори на овој бран на филмови, кој го продолжува Џим Џармуш со МИСТЕРИОЗНИОТ ВОЗ, потоа Ричард Линклетер со СЛЕКЕР и ЗАШЕТЕТЕНИ И ЗБУНЕТИ, Роберт Алтман со КРАТКИ РЕЗОВИ, потоа ТРИ БОИ ЦРВЕНО (1994, Кишловски), ЕГЗОТИКА (1994, Атом Егојан), ЕВТИНИ ПРИКАЗНИ (1994, Тарантино), ГАМО (1997, Хармони

Корин), СРЕЌА (1998, Тод Солондз), МАГНОЛИЈА (1999, Пол Томас Андерсон), НЕПОЗНАТ КОД (2000, Михаел Ханеке), ПАТИШТА НА ДРОГАТА (2000, Со-дерберг), СЛОН (2003, Гас ван Сант), бразилскиот ГРАДОТ НА БОГ (2002, Фернандо Меирелис / Катја Лунд), СУДИР (2004, Пол Хагис), потоа трилогијата на Инариту, комедиите на Гај Ричи, а во поново време филмови што се структурирани на овој начин во светски рамки се: ДЕНКЕРК (2017, Кристофер Нолан), СЕ НАСЕКАДЕ ОДЕДНАШ (2022, Даниел Кван и Даниел Шајнерт) и ВОЗ КУРШУМ (2022, Дејвид Лич).

Во епилогот, сите ликови се наоѓаат затекнати од драматичниот потоп на дождот, но некои од нив, изложени пред прагот на непознатото, се променети – како што е случајот со пријателите, препуштени на тага и каење како и родителот или, пак, достигнуваат опозитен, односно среќен крај – како што е во случајот со љубовниците. Нивните вредности, накалемени од нивното детство – се косат едни со други, нефункционални во денешниот корумпиран свет, што значи дека овие ликови добиваат доволно важни особености што се препознатливи кај луѓето во нашата непосредна близина, без

разлика на промената на времињата. Се менуваат само физичките „носачи“ на кои се „пакува“ филмот, но филмската суштина внатре – останува иста.

СНЕЖАНА НА КРАЈОТ УМИРА е филм во кој се помешани комичните агенсии со сериозните проблематики што предизвикуваат тешкотии кај ликовите – пред сè, на емоционално рамниште во приватните животи. Потоа филмот дава и социокритика на одредени несакани појави што го трујат моралот во општеството – преку наметнатите кривогледности и корозијата на вредностите; тие ерозии на општеството некои ликови ги донесува до тонење во неизлечлива осаменост, а некои до ескапизам од себе во другите – меѓутоа, сите се соочуваат со опструкции на патот до среќата, па се обидуваат да бидат поголеми ликови од тоа што се, токму преку совладувањето на тие проблеми. Овој филм е доста разнообразна творба, која се темели врз седум ликови, чии судбини се испреплетуваат и кои за едни ќе бидат пренагласени, а за други карикатурални и чишто силни карактери се пргави за раководење и за успешно реализирање на саканиот тон на филмот – но непорекливо е дека сето тоа е составен дел од мозаикот на суштествувањето во ова носталгично филмско Скопје, пред надоаѓачкиот дожд...



Фотографија од снимањето на филмот

ВЕШТЕРКА, КЛЕТВА И МНОШТВО ПОСТОЕЊА

- за играниот филм НЕМА ДА СИ САМА;
р. Горан Столевски, 2022 -



Осознавање на смислата на животот низ туѓите очи

Преданијата, митовите и легендите отсекогаш имале голем удел во домашниот фолклор и немал број режисери црпеле инспирација од нив за екранизирање на творби, кои ќе ги оживотворат фантазмагоричните елементи во овие зачувани народни умотворби. Еден од нив е и режисерот Горан Столевски, кој го сними долгометражниот играл филм НЕМА ДА СИ САМА, жанровски филм, односно мелодрама со хорор-елементи, ситуирана во 19 век во Македонија, каде што една вештерка киднапира бебе од рацете на Јоана, глумена од Камка Тоциновски, растејќи како вештерка, налик на нечистиот дух. Во бајковидниот манир на филмот, сведочиме на предлошката во која вештерката краде бебе, како одраз на нејзината одмазда и наплаќање на долг, пораснувајќи го девојчето во прекрасниот пејзаж на пештери. Штом ќе порасне младата вештерка, нејзината прва жртва ќе биде човек од блиското село и ќе согледа дека може да го преземе обликот на жртвата што ја убила и тогаш ќе се упати во селото, водена од љубопитство, со цел да научи што значи да се биде човек, спознавајќи ги предностите и недостатоците на човечкото постоење.

Несомнено е дека раскошната убавина на македонските пасишта и планини се многу погодна текстура врз која се ситуирани ликовите во филмот. А откако ќе настане првата преобразба и младата вештерка го трансформира своето тело во телото на жртвата – може да согледаме дека преносот на идентитетот во различни телесни домаќини ќе биде штафетен, а актерите и актерките, кои ќе ги играат, мора да подлегнат на предизвикот да се фасцинираат од процесот на оживотворувањето, затоа што младата вештерка Невена, глумена од музата на Столевски – Сара Климоска, е израсната во дивината и криена во пештера од страна на нејзината мајка, за да не биде на дофат на прастарото натприродно битие. Иако дотогаш чувана подалеку од човечкиот род – штом ќе започне да се инфилтрира од една во друга туѓа кожа, ќе отпочне нејзината фасцинација од животот на другите ликови во селото: како е и што значи да се биде маж, а што жена и дете итн. Искусувајќи го животот низ други, за неа туѓи перцепции, во зависност од тоа чие тело го окупира, таа го опсервира животот со љубопитен воајеризам.

Жртва на Невена е Босилка, глумена од Нуми Рапас, која се обидува да го одбрани своето бебе во шталата од Невена, уште една мајка која го губи својот живот, заштитувајќи го најмилото, за да биде

нејзиното тело запоседнато од младата вештерка, која треба да го восприеми светот низ очите на младата мајка. Нуми почетоците на својата актерска кариера ги има во театар, па нејзиниот перформанс се базира врз телесна изведба, со оглед на тоа што е натсинхронизирана од Сара, заобиколувајќи ја потребата од македонски говор на Нуми, која тактилно мора најпрвин да го осознае новото тело, кое го запоседнува, па потоа и светот во кој е впрегната.

Станува збор за свет во кој патријархатот го има последниот збор, во кој фамилијарните несогласувања се решаваат со семејно насилство, проблематизирајќи го половиот сооднос, при што мажите, на пример, го дефинираат неартикулираното и избезумено однесување на Босилка како „женолудило“, а жените коментираат дека сопругот се изразува со јазикот на насилството што го научил од таткото, односно го наследил заедно со имотот – што подоста кажува за говорот на кој се воспитани мажите во овој филм, истакнувајќи ги својата слабост и неразбирање преку нанесувањето физичка болка врз жените.

Несекоедневна привилегија е да се погледне Нуми во улога на „македонска мома“, која ја спознава убавината на малите нешта во животот во рурална Македонија, подучена на сечење пиперки и перење, актерката што одгледуваше домашно животинско како свое дете во исландскиот филм ЈАГНЕ. Таа е подучена на покорност пред сопругот, односно на молк во негово присуство, догматика што сведочи дека неговиот збор е житие, што соодветствува на подредената позиција во која била поставена жената во патријархалното општество. Во случајот на Босилка е и безгласна. Ама кога е покрај другите жени, таа го имитира нивниот маниризам, особено тој на Елица, глумена од Ирена Ристиќ, иако има тешкотии да пушти солзи, без разлика на здобиените удари.



Вештерството во НЕМА ДА СИ САМА

Со секој премин во ново тело, младата вештерка осознава дека сè што претходно била подучена е погрешно, односно секој нејзин подучувач наметнува свое видување на светот, кое се коси со искусувањето на светот низ туѓа кожа, што говори дека ова е филм за себеспознанието, но и за осознавањето на светот наоколу. Едно патешествие на Невена е навнатре, а другото е нанадвор. Во даден миг, таа дури презема и облик на куче, така што Столевски се изложил на предизвикот да снима со плејада животни во кадар. Со нејзиното соголено женско тело, примамува момче, чиј облик го презема по завршувањето на спрегата помеѓу Ерос и Танатос, за кога ќе биде запоседнато неговото тело да се доловат прекрасни кадри со косењето на тревата и збирањето на сеното. Ама пак, кога ќе го искуси сексуалниот однос од страна на машкото тело, во кое се наоѓа Невена, која има однос со девојка, тука веќе се поставува прашањето на сексуалната определба во искусувањето на различните партнери на ликот. Солзите, до кои не можеше да дојде

Невена, додека го нема искусено животот, доаѓаат во мигот кога ќе согледа прерано згаснат детски живот, правејќи ја преобразбата во детското тело, спознавајќи го светот низ наивните безгрижни детски очи, не знаејќи дека можела да има и такво детство, наместо да биде затворена во пештера. Како расте во тоа тело, ќе дојде до заклучокот дека секоја Невена во нејзиното тело трагала по секое мало момче, „со очињана“ во кое се заљубила, говорејќи за утврдување на постоењето на љубовта, која ќе биде откорната токму од „волкојатката“, која од рабовите на филмот ја набљудува во чекор секоја нејзина трансформација и глода од нејзината среќа, па кога младата вдовица ќе стане мајка, налик на нејзината, во таволошкиот циклус на творбата, ќе стори сè што може за да го заштити своето новороденче од „волкојатката“. Со помош на флуидноста низ половите и погледите на светот, љубовта станува константа која не може да биде лимитирана во рамките на полот или припадноста, која е трансгресивна нишка која ја еманира филмот.



Волкојадката и нејзиниот чирак

Клетвата на волкојатката

Во епилотот на филмот, Невена не може да го спречи маркирањето на новороденчето од страна на вештерката, затруена од одмаздолубие, па демонстрира мајчинска себештвa, која ја немала „волкојатката“ – што значи дека Невена, откако ќе го осознае животот, со сета своја убавина и грозота, подготвена е да убие за своето дете, а воедно и да ја распарчи својата несудена мајка, од чии грешки во родителствувањето се има подучено. И Невена е мајка што не успева да го сотре вештерството, но да се надеваме дека ќе го скрши кругот на одмаздата, од кој не сакаше да излезе нејзината грабливка. Вештерството ќе постои во природата, без разлика на одлуките на Невена, затоа што е квалификувано како прастара сила, амалгамирано со омразата од третманот на околината. Има и зошто Марија – од свое сопствено искуство – ја предупредува дека ќе биде изедена од светот наоколу. Злото го следиме во првиот кадар преку маchkата во која е содржана душата на вештерката, со способност да го менува изгледот, која се прикрадува во пештерата во облик на грабливец. Именувана е како „волкојатката“, односно според тропите на овој фолклорен хорор-филм – искористено е некое предание за „старата дејка“ Марија, глумена од Анамарија Маринка, која е силувана, односно принудена да има секс со човек на умирање – мит што го дознаваме од ликот што го игра Шенка Колозова. Продолжувајќи ја традицијата на споделување на хорор-приказни околу огништето и кажувајќи ја страшната приказна за „Стара Марија“, а не за „Марко Лудако“ или „Лидија и Турчинот“, во филмот се овозможува еден мал „флешбек“ за предлошката на вештерката, која датира од времето кога: „...турскиот аскер ги покосил сите бекари од селото и маж не останал за Црна Марија“, која затекнува „волкојатка“ во шталата и од која бара маж, па „волкојатката“ ја маркира со канците. Таа е одведена во друго село по маж, каде што е силувана од страна на речиси мртов маж, додека ја држат селаните и ја „чати“ попот. Ова е олицетворение на злото што го нанеле селаните врз Марија, која само сакала дете, а желбата ѝ се остварила на насилан начин, што ги раѓа нејзината огорченост и реваншизам кон селаните, кои ќе ја прогласат за вештерка кога ќе се прехрани со крв и ќе ја запалат на клada (во бавен кадар и со непотребни, компјутерски генерирани, пламни). Точно е дека злото го нанесуваат селаните врз Марија, меѓутоа таа пресретнува „волкојатка“ која ја маркира, што значи дека вештерството е прастар облик, кој доаѓа од недопрената природа – и како што гледаме во филмот – се упатува кон неа, така што остану-

ва неодгатната мистерија: зошто од природата изникнуваат вештерствата, кои не се иницирани од луѓето, нивна е само злобата која раѓа реваншизам кај вештерките, а баењето не е од помош, штом вештерската канца ќе се зарие во телото.

Се напоменуваат едно „Вештеро мамо“ и „вештеро мене“, во првиот чин на филмот, во кој вештерката како мајка ја подучува Невена за надворешниот свет, иако во мигови кога е присилена да јаде неприготвено месо посакува да се врати „шепот-мама“, која е убиена, запрашувајќи се дали и Невена е зла? Водена од побудата што е исправно, а што не, таа мора да го восприеме светот, со сите доблести и мани од различни перспективи, за да може самата да дојде до заклучокот за исправноста на своите одлуки, не успевајќи да се измолкне од вештерската клетва.

Ова не е првпат Столевски во својата кариера да се соочи со истражување на димензиите на мајчинството, со оглед на тоа што претходно во еден модерен контекст ги истражуваше проблематиките во својот краток филм МОЕТО МОМЧЕ ОЛЕГ од 2018 година.

Патување низ вековите со помош на зборот и звукот

Соодветно решение е гласот на Сара да биде и во функција на нараторка на филмот, која ќе го води гледачот низ трансформациите, без разлика во чие тело се наоѓа. Тој глас треба да биде константата, заедничкиот именител што ќе го симболизира преминот на една душа низ мноштво тела и нема да го застрани гледачот од чинодејствието. Згора на тоа, не баш сите актери и актерки во чии тела „шета“ Невена може да говорат македонски, ако воопшто може да се категоризира изговорот македонски. Имено, во филмот е употребена една прилично видоизменета и неразбирлива форма на нашиот јазик, некој „мутиран“ струшки дијалект – се разбира, стилизиран со артистичка интервенција – создавајќи синтаксички дисбаланс и дезориентирајќи го дури и домашниот гледач. Оваа естетска одлука го принудува гледачот на делото да го чита англискиот превод за да го восприеме во целост наративниот шепот на Сара. Интернационалниот гледач се разбира дека ќе бара помош од англискиот превод, но и домашниот гледач повремено ќе се послужи со оваа алатка за доближување до смислата.

Невена, преку вкусувањето на туѓото срце, со употреба на практични специјални ефекти, го става во своето тело и се поистоветува со жртвата, земајќи го нејзиниот облик. Примената на специјалните ефекти е една од најзначајните компоненти на



Крупен план од Сара Климоска како младата вештерка Невена во филмот

еден хорор-филм, кај што вајарската мајсторија за убедливо прикажување на чудовишните прикази ги двои жанровските мајстори од аматерите и се применува посебен вредносен систем за нивна проценка во поглед на убедливото доловување, па тука се употребуваат овие грозоморни телесни консумирања, а за пофалба е и „фреди-кругеровската“ маска на изгорената кожа на вештерката.

За жал, присуството на злото не се акцентира доволно со музиката, т.е. ниту се навестува, ниту се посочува, што говори дека авторот не се чувствува удобно за комплетно да се изразува со јазикот на хорор-филмот, за да може да го употреби во миговите кога е најнужен. Ако Хичкок свесно ја избегнуваше музиката при убиствата во ПСИХО или Спилберг не го најавуваше доаѓањето на подводниот убиец во АЈКУЛА, или пак Фридкин со композицијата на Мајк Олдфилд не го истакнуваше присуството на злото во сабата на Реган во ЕГЗОРЦИСТ, немаше да постои жанровскиот филмски јазик, кој не е свесно занемарен – туку напротив, воопшто не е употребен. Штом фотографијата на филмот дава јасна визуелна индикација од каква рурална средина црпи инспирација, тогаш сметам дека имаме богата ризница на домашен мелос, што можела да се инкорпорира во филмската музика – за да се впрегне една симбиотска врска на погледнатото и слушната-

тото. И секако дека не е доволна далечната зурла во првиот кадар; или барем некој од домашните етноартисти и бендови да се ангажира за збогатување на музичката подлошка на филмот, но тука имаме децидна авторска одлука – стриктно да се употреби наменски композираната музика на Марк Бредшоу: бегол минимализам, кој наликува на секоја втора европска „арт-хаус“ мелодрама. И наместо со помош на звукот да се пренесе гледачот во 19 век во Македонија, затоа што со домашниот мелос нема да се загубат емоционалните квалитети на неискражливите емоции, кои само треба да се преточат во нота, нели – но тоа е избор со кој треба да си се носи авторот на делото, па сметам дека со тоа е пропуштена убавата и вистинска можност за подобрување на квалитетот на филмот на звучно рамниште, но...

Штета што во филмот игра еден од најквалитетните домашни актери, Никола Ристановски, а неговата актерска способност не е доволно искористена во филмот, освен во функцијата на неговиот лик да го продолжи магичниот круг на подучување на насилство, кој се пренесува од татко на син. Женските ликови се носителки на дејствието, а машките се периферни пренесувачи на насилство, од колено на колено, иако можело и да не се биде насилен, кога Невена ќе заврши во машка кожа.

НЕМА ДА СИ САМА е единствениот филм од македонски режисер што е прифатен на престижниот „Санденс“, фестивал од највисок ранг – селектиран е во меѓународната драматична селекција, меѓутоа филмот воопшто не е снимен на домашно тло, туку во Србија. Во едно интервју, режисерот Горан Столевски напомена дека неговиот проект континуирано бил одбиван од нашата Агенција за филм, најпрвин за развој на сценарио, а потоа и за снимање и копродукција, оценувајќи го сценариото од страна на комисијата со 22 бода од можните 100, што говори за неукоста на жири-комисијата и непознавањето на жанровските естетски вредности, што не беше таков случај со австралиските, српските и британските копродуценти на филмот ниту, пак, кај селекторите на „Фокус фичерс“ на „Јуниверзал“, кои го дистрибуираа филмот, ниту, пак, кај „Санденс“, кои го селектираа, ниту светските критичари што го пофалија филмот, што значи дека можеби понекогаш проблемот е кај нас и не знаеме да препознаеме квалитет, па дури и да ни се појави пред очи – ќе биде засенет од нашите предрасуди, ама затоа први сме да удриме „по свадба тапани“ – и кога ќе биде пофален од светската јавност и ние да се прилучиме кон честитките. „Изгоре лончето, претече

млекото“, што би рекле децата во филмот. Ставот на домашната Агенција не го делеше австралиската, затоа што немаше никаков проблем за нив НЕМА ДА СИ САМА да биде австралиски кандидат за интернационален оскар, кој, за жал, не дојде до својата номинација.

Филмот е една непречена потрага по сопствениот идентитет, протнувајќи се низ туѓите тела и поставувајќи родови прашања, осознавајќи го животот низ туѓи очи. Едно перпетуално „ама пак“ секогаш го има во творбата, без разлика што гласот е скриен во внатрешноста на Невена и никој не може да посегне по него, тоа „ама пак“ одекнува како рефрен, за да го иницира секогаш постоењето на другата страна од паричката, другото лице на вистината, кога ќе се погледне низ туѓото постоење. Нема да биде голем исчекорот за да се впрегне една аналогија со ликот, кој Сара неодамна го глумеше во уште еден домашен игран филм, кој исто така тангираше преданија со одземање на бебиња, односно првиот сегмент од филмот ВРБА на Милчо Манчевски; меѓутоа, тука се применува поразличен начин на кадрирање и приказната има натприродни агенси, кои беа изоставени од делото на Манчевски, иако одмаздолубието преовладува во двата филма.



Нуми Рапас како Босилка во НЕМА ДА СИ САМА

Фолк-хорор низ призма на Теренс Малик

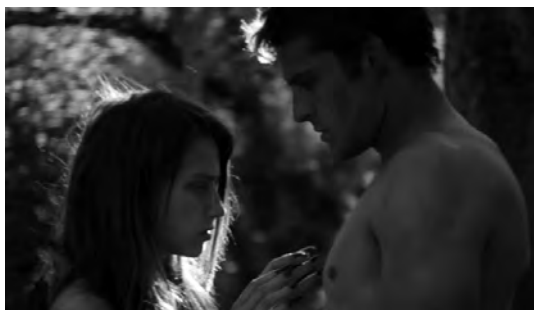
Еден од најголемите неточни стереотипи на неуките филмолози е деградацијата на жанровскиот филм, односно сметањето дека е помалку вреден од другите филмови, наместо да се согледаат неговите уникатни својства што не може да се реализираат во мелодрамите, на пример, занемарувајќи ја и неговата способност за бесконечна хибридизација на хорор-жанрот со сродните, па дури и антиподните жанрови, добивајќи нов облик и гранични форми, кои денес се култни остварувања. Ако се обезвреднува жанровскиот филм, тогаш тоа значи дека се обезвреднуваат дела на: Кјубрик, Бергман, Фелини, Кроненберг, Џармуш, Херцог, Вир, Линч, Финчер, Скот, Фридкин, Мурнау и Дрејер, автори што имаат снимено хорор-филмови во својата кариера.

Затоа нема потреба од срамење од употребата на елементи од хорор-жанрот, кои се алатка што смее и мора да им биде достапна на сите автори, за да ја вметнат непречено во творбите за нивно облагородување со значење. Таков е случајот и со НЕМА ДА СИ САМА, во кој Столевски, во неколку наврати, во интервјуа се обидува да го изостави филмот од доменот на хорор-жанрот и да направи некаква дистинкција помеѓу неговото дело и некавалитетните нискобуџетни хорор-остварувања, поради кои жанрот е оквалификуван како недоветен (а што може да се каже за сите жанрови), затоа што егзистираат стотици илјади безвредни мелодрами во светот, па никој не фрла камења на нив. Во секој жанр има поквалитетни и понеквалитетни филмови и секаков обид за генерализација е неподобен. Сметам дека Столевски треба да ја прифати големината на жанрот и сметам дека е комплимент тоа што цела светска јавност го вбројува неговиот филм помеѓу хорор-остварувањата, затоа што ток-

му поради тој момент на премиерата на неговиот филм на „Санденс“, односно токму поради споредбите со култниот хорор ВЕШТЕРКАТА на Роберт Егерс – на истиот фестивал на кој стана сензација, беше една од неколкуте причини зошто филмот на Столевски и си го најде местото на фестивалот. Впрочем, НЕМА ДА СИ САМА беше награден токму од љубителите на хорор-филмот и на каталонскиот фестивал „Ситџес“ и на корејскиот фестивал „Букеон“, кои се специјализирани фестивали за жанровски филм.

Неговото место е во рангот на поджанрот „фолк-хорор“, односно тоа е поджанр на хоророт, кој подразбира употреба на фолклорни елементи, со присуство на страотни компоненти. Овие филмови ги карактеризира употребата на народното верување, односно суеверие, ситуирани во рурален амбиент, со ликови изолирани од модерниот свет, тематизирајќи елементи на паганизам, жртвување и мрачни аспекти на природата. Родоначалник е шведскиот ХАКСАН (1922, Бенџамин Кристенсен), снимен во Данска, популаризиран од британското несвето тројство предводено од ЛОВЕЦ НА ВЕШТЕРКИ (1968, Мајкл Ривс), КРВ НА САТАНСКАТА КАНЦА (1971, Пиерс Хагард) и ПЛЕТЕНИОТ ЧОВЕК (1973, Робин Харди), па нивните балкански пандани ПЕПЕРУТКА (1973, Ѓорѓе Кадиевиќ) и СВЕТО МЕСТО (1990, Ѓорѓе Кадиевиќ), како и модерните претставници на поджанрот, кои се истакнуваат со своите естетски квалитети: хибридниот СПИСОК ЗА УБИВАЊЕ (2011, Бен Витли), естонскиот НОЕМВРИ (2017, Рајнер Сарнет), корејскиот ПЛАЧЕЊЕТО (2016, На Хонг-џин) и други, како на пример – ХАГАЗУСА (2017, Лукас Фајгелфилд) и сега веќе култните: ВЕШТЕРКАТА (2015, Роберт Егерс) и МИДСОМАР (2019, Ари Астер), како и антологијата ТЕРЕНСКИ ВОДИЧ НИЗ ЗЛОТО од 2018 година. Заедничките одредници помеѓу НЕМА ДА СИ САМА и овие филмови се неможноста за надминување на замката на клетвата, силните влијанија на суеверието, преносот на фолклорните преданија, вештерството и самиот чин што филмот е ситуиран во рурални предели, изолирани од светот, кои се чинители што го прават овој филм да биде составен дел на овој поджанр.

Уште од првите кадри на филмот може да установиме дека авторот ќе се послужи со фотографија, која е реминисцентна на соработката на Лубеcki и Малик, евидентна во снимањето „од рака“ при следењето на ликовите по калта и нивниот од низ житото, што е придржување до филмскиот ракурс на великаните – филмскиот јазик на кадрирање кој го практикува Столевски, но уникатноста на филмот доаѓа до израз кога се кадрира на балкан-



Сара Климоска и Карлота Кота во филмот

ските ливади. Снимателот Метју Чуанг го естетизираше американскиот Југ на впечатлив начин во БЛУ БАЈУ (2021, Џастин Чон), а овој пат имаше можност да кадрира на падините на македонскиот природен раскош, во ригидниот аспект на снимање, „1:44 наспроти 1“, кај што ликовите неретко се кадрирани во долните маргини на кадарот, аспект идеален за портрети во крупен кадар, но неретко се користат и за широки планови, за доловување на волуменозноста на недопрената природа.

Во монтажата на Лука Капели, можеме да забележиме борба за задржување на вниманието на гледачот низ сите преобразби на Невена, меѓутоа евидентен е и повремен „пачворк“ на нанижување на сите постоења на Невена во туѓите тела – во (и без тоа) комплицираниот премин на идентитетот помеѓу ликовите и релациите што ги образува, како и еден инициран „флешбек“ кон предлошката за отпочнување на одмаздољубивиот поход на Марија, кој ќе беше избегнат доколку „Османлиите не ги сотреа бекарите во селото“ и ако таа си најдеше момче со кое ќе го поминеше остатокот од животот. Но, тоа нема да го видите во овој филм на

Столевски. НЕМА ДА СИ САМА е прекрасна фолклорна хорор-мелодрама, во која преку преносот на едно постоење од едно тело во друго, се осознаваат убавите и грдите страни на животот, скапоцениот дар кој треба да се негува, без разлика дали ликовите се израснати во пештера или од страна на „волкојатка“.

Од универзитет во Мелбурн до „Јуниверзал“

Режисерот Горан Столевски не е паднат од небо во филмската индустрија. По студиите во Мелбурн и Викторија (Австралија), ја започнува својата кариера со кратки играни филмови, кои го опфаќаат турбулентниот живот на доселениците во Австралија, како на пример: АМБАСАДОР од 2007 година за погрешниот идентитет на босанскиот мигрант, СЛИКА ЗА ДОБРА ЖЕНА од 2008 година за чудниот свадбен обичај на парот мигранти и КРВ од истата година, во кој протагонистот го прераскажува својот живот „од другата страна“ на гробот. Во 2012 година го снимил краткиот филм за активистката подготвена за промена на светот со песна – во



Кадар од филмот во жанровскиот манир на Теренс Малик



Кадр од руралното секојдневие во НЕМА ДА СИ САМА

која ќе се отпее болката во ГОЛЕМОТО СРЦЕ НА ФРЕНКИ, а во 2015 година го снимил краткиот филм ДЕНЕС НЕ Е ДЕНОТ, за тестот на врската на еден пар, на погребот на нивниот пријател. Но, во фестивалските кругови се пробива во 2016 година со краткиот филм ТИ ЗАСЛУЖУВАШ СЕ, за љубовната романса на доктор со арапски преведувач, награден на Филмскиот фестивал во Сиднеј. Наредната година го снимил СЕ ШТО САКАВМЕ, за соочувањето на двете девојки кои си го загорчиле животот како мали, за да го снимил во 2017 година победникот на „Санденс“, односно краткиот ВИДИ ЈА ТИ НЕА, во кој протагонистката (играна од Сара Климоска) е подготвена да скока по крстот на Водици, иако традиционално по него скокаат момци, кој беше награден на ИФФК „Браќа Манаки“ со „Малата златна камера 300“. Столевски режира и неколку епизоди од последната сезона на ТВ-серијата МОМЦИ ОД НИКАДЕ, за момците што низ премин во шумата

доаѓаат во еден алтернативен универзум. Во 2018 година го снимил краткиот МОЕТО МОМЧЕ ОЛЕГ, за самохрана мајка, која е во потрага по човекот со кој забременува. По снимањето на своето долгометражно деби НЕМА ДА СИ САМА, тој ги снимил играните филмови ДОВОЛНО ВОЗРАСНИ, а потоа и ДОМАКИНСТВО ЗА ПОЧЕТНИЦИ, кој ја доби наградата „Квир-Лајон“ во Венеција, а е и претставник на Македонија за престижните награди „Оскар“.

Во филмовите на Горан се запознаваме со ликови што си го бараат своето место во опкружувањето, кои неретко се доселеници, но низ плејадата ликови ни овозможува да погледнеме во нивната интимност и да се ставиме, барем накратко, во нивните чевли, без разлика дали се своеглави трагичари по среќа или се отпадници на кои животот не им бил благонаклонет...

Д-Р АТАНАС ЧУПОСКИ

УДК 929Митровска, Т.
УДК 929Константинов, Љ.
Кинопис 62(34), 2023

ТВРДОГЛАВО ПОСВЕТЕНИ НА УМЕТНОСТА

**- свечена беседа по повод доделувањето на
признанието „Златен објектив“ за особен придонес
во македонската кинематографија за 2023 година – на
Тонкица Митровска и Љупчо Константинов -**



Честитки до Тонкица Митровска, ликовен уметник и аниматор и Љупчо Константинов, композитор на филмска музика, за признанието „Златен објектив“ за особен придонес во македонската кинематографија за 2023 година, признание што Кинотеката на РСМ традиционално го доделува секоја година, признание што и двајцата лауреати го добиваат сосема заслужено.

Она што ги карактеризира и двајцата годинешни лауреати, Тонкица Митровска и Љупчо Константинов, е што и двајцата се родени веднаш по завршувањето на Втората светска војна и своите кариери ги градат, пред сè, во тогашна Социјалистичка Република Македонија, тогаш во рамките на федеративна Југославија, што значи дека имаа можност да контактираат со колегите од другите големи југословенски центри и така да ги усовршуваат своите знаења.

Таков е случајот и со Тонкица Митровска, која, поради природата на работата на нејзиниот татко, кој е офицер во тогашната Југословенска народна армија – ЈНА, често патува низ југословенските градови, сè додека конечно не се стационира во Скопје. Во Скопје го завршува Средното уметничко училиште, а потоа студира на Ликовната академија, во педагошкиот оддел, каде што и дипломира како графичар. Тонкица Митровска, покрај тоа што изработува графики, креира и скулптури и учествува во повеќе групни претставувања каде што има можност да ги изложи своите графики, пред сè, како член на Друштвото на ликовните уметници на Македонија – ДЛУМ.

Се разбира, она за што денес ѝ го доделуваме признание, „Златен објектив“ на Тонкица Митровска е нејзината работа на анимираниот филм затоа што таа е една од првите луѓе што работат анимиран филм во Македонија. Имено, Тонкица Митровска уште од самиот почеток на основањето на прочуената Македонска или Скопска школа на анимираниот филм во „Вардар филм“ е вклучена во тој проект, односно во Одделението, т.е. Студиото за анимација на „Вардар филм“, формирано во мај 1975 г., кога на чело на филмската кука стои поетот Анте Поповски.

Истовремено, Тонкица Митровска работи и во прочуеното „Подрумче“ на Дарко Марковиќ (Дар-Мар), човекот што е своевиден „spiritus movens“ на целата таа школа на анимиран филм во „Вардар филм“. Во тој период Тонкица Митровска соработува со најзначајните македонски автори – аниматори и режисери кои творат во споменатото Студио во „Вардар филм“: покрај Дарко Марковиќ, тука се и Делчо Михајлов, Боро Пејчинов, Петар Глигоровски, Славољуб Игнатовиќ, Владимир Боровиќ, Мислав Грчев, Афродита Марковиќ, Милка Ковиловска итн. и заедно со нив реализира една импресивна листа на дваесетина анимирани филмови, кои до ден-денес остануваат камен-темелници на анимираниот филм во македонската кинематографија.

Тонкица Митровска во својата кариера има соработувано со сите споменати автори и е инволвирана во речиси сите филмови од опусот на т.н. „Скопска школа на анимиран филм“. Таа ги поминува сите фази во работата на анимираниот филм: копист, фазер, аниматор, сценограф, работи со сите автори, соработува со сите тие различни карактери, што значи дека до најмали детали ја познава макотрпната работа при процесот на изработка на анимиран филм.



Тонкица Митровска

Самата сведочи дека во прочуеното „Подрумче“ на Дарко Марковиќ има поминато многу непрспиени ноки за да се изработат стотици, илјадници цртежи, за да може да се реализира еден краток анимиран филм во траење од само неколку минути. Според нејзините зборови, за да се претстави само едно движење на ликот во анимираниот филм, потребни се од 12 до 24 цртежи. Еве како Тонкица Митровска го опишува процесот на работа на анимираниот филм: „Сè тргнува од идејата, а за да се реализира идејата, потребни се многу, многу цртежи. Прво се работи со молив на хартија, потоа цртежот се пренесува на фолија, па фолиите се колорираат. За да се добие анимација, треба секој од тие цртежи да се придвижи и практично секој нов цртеж мора да се прекопира и затоа се работи преку стакло. Потоа фолиите се колорираат од задната страна, а на предната страна се работи со четкичка или рапитограф со туш. Потоа, според книгата на снимање, се снимаат цртежите, па снимените кадри се монтираат и така се раѓа анимираниот филм“.

Должен сум да ги споменам насловите на сите овие филмови! Првиот е СТОП на Дарко Марковиќ од 1976 г. Потоа следува ПЕТ ДО ДВАНАЕСЕТ на Петар Глигоровски, автор кој, за разлика од другите аниматори што се претежно карикатуристи, е ликовен уметник и неговиот израз е малку поразли-



Директорот на Кинотеката Владимир Ангелов - на доделувањето на наградата „Златен објектив“ во Кинотеката





Пригодна проекција по повод доделувањето на наградите

Предавање на наградата „Златен објектив“ на Тонкица Митровска



чен, што ја прави и соработката на неговиот филм поразлична од онаа со другите автори. Потоа во следната 1977 г. следуваат СТРЕЛБИ на Дарко Марковиќ и неговиот прочуен анимиран филм КАША, работен според музиката на тогаш исклучително популарната музичка група „Бони ем“ и други поп-групи од епохата, чии песни постојано ги слушаат во „Подрумчето“ додека работат. Мјузиклот КАША е награден на престижниот ТВ-фестивал „Златна роза“ во Монтре, Швајцарија.

Следниот филм е БУКВАР ЗА ПИСМЕНИ, повторно на Дарко Марковиќ, па ПОВЛЕЧИ-ПОТЕГНИ на Мице Јанкуловски од 1978 г., па ЛУДА ПТИЦА од 1979 г., на Славољуб Игнатовиќ, нејзиниот ученички другар, со кого соработува на уште еден негов филм ПОСЛЕДНИОТ ПРОЗОРЕЦ, по што следува соработката со архитектот Мирослав Грчев на филмот ЦРНО ЗНАМЕ. Потоа во 1980 г. доаѓа ПАРАБОЛА на истиот автор, па ХОМО ДОГМАТИКУС и АФИРМАЦИЈА на Делчо Михајлов, РАКА на Дарко Марковиќ, ДЕМАГОГ на Славољуб Игнатовиќ, ЛЌУБОВНА ПРИКАЗНА на Делчо Михајлов, по што следува серија филмови на Дарко Марковиќ: ПЕЦКО – ЕДЕН ЖИВОТ, ПЕЦКО – НАФТЕН ДЕРИВАТ и НАПРЕД-НАЗАД.

Во 1985 г. Тонкица Митровска соработува на наградуваниот филм на Боро Пејчинов ЕПУР СИ МОУВЕ (СЕПАК СЕ ДВИЖИ). Тоа значи и почеток на плодна-

та соработка со овој автор, со кого соработува на уште неколку филма. Прво, ТОА Е МОЈОТ ЖИВОТ во 1986 г. и серијата филмови од 1988 г.: ЛЕОНАРДО – ПРОШЕТКА, ЛЕОНАРДО – НАСТИНКА и ЛЕОНАРДО – ТВОРЕЦ. Во истата 1988 г., Тонкица Митровска соработува на филмот на Афродита Марковиќ НАЈ-ТЕШКОТО.

Во тој период од петнаесетина години, кога се реализирале овие споменати дваесетина филмови, Тонкица Митровска се јавува во различни улоги во нив, сè додека во 1995 г. конечно не го реализира својот прв и единствен анимиран филм, овој пат во соработка со Делчо Михајлов. Насловот на филмот е КРАЈ и е работен според нејзино сценарио, нејзина сценографија и во нејзина режија и анимација. КРАЈ, се разбира, претставува врв на авторската кариера на Тонкица Митровска, по што следува соработката на уште еден филм на Дар-Мар ФАСАДА, во истата 1995 г. и соработката, преку анимирани сегменти, на два документарни филмови во продукција на „Вардар филм“, прочуениот филм на Трајче Попов за децата бегалци од Егејска Македонија – IN CONTINUO и серијата ЖИВИОТ СВЕТ ВО ОХРИДСКОТО ЕЗЕРО на Кочо Недков.

Во еден период, Тонкица Митровска е именувана и за директор на „Вардар филм“, по што заминува во пензија.

Од доделувањето на наградата „Златен објектив“ во Кинотеката



ЉУПЧО КОНСТАНТИНОВ

Вториот лауреат на годинашнава манифестација е композиторот Љупчо Константинов. Љупчо Константинов е роден охриданин, а на сите нас ни е познат како автор на музиката за многу значајни македонски филмови.

Интересно е што уште од самиот почеток и кај него, на некој начин, се поврзале анимацијата и музиката. Имено, во Охрид, во маалото каде што била неговата семејна кука, во непосредна близина се наоѓало единственото кино во Охрид. Според неговите зборови, како деца, тој и неговите другари секојдневно поминувале покрај киното и гледале кој филм ќе се прикажува. Вистинска радост за нив било кога вработениот во киното ќе им фрлел парче од филмската лента, непотребен исечок од лентата што во моментот ја лепел и така собирале албуми, слики од Гари Купер, Кирк Даглас, Брижит Бардо...

Еве што сведочи самиот Љупчо Константинов за тие времиња: „Бидејќи татко ми беше од Битола, му побарав да ми донесе проектор. Ролните ќе ги ставев во топла вода, на масичка, оптегнати со два клинцци. Ја бришев емулзијата и потоа цртав по лентата. На секое квадратче слика. И првиот филм беше цртан директно на лента, патка како несе јајце. Татко ми виде дека нема да можам многу да учам со таа активност и ми го зеде проекторот, а гитарата се појави тогаш...“

Може да се констатира дека кратко траела кариерата на Љупчо Константинов како аниматор, по што тој се насочува кон музиката. Самиот сведочи дека со другарите, со велосипеди, во месец февруари, зимно време, возеле дури пет км по калливо време, за да дојдат до местото каде што имало телевизор и да го гледаат фестивалот во Сан Ремо. Исто така, со другарите оделе по охридските плажи навечер и свиреле гитари, на прочуените седенки што се правеле во тоа време и му носеле грозје на некој англиски турист во хотелот „Палас“, кој толку многу ги засакал што кога се вратил од Лондон им испратил грамофон и плоча од „Битлси“. Љупчо Константинов сведочи дека така кај него се родила љубовта кон музиката.

Во шеесеттите години на минатиот век, учи во Средното музичко училиште во Битола, каде што свири тромбон, а истовремено свири и соло гитара во битолската рок група „Корнети“. Со забавна музика почнува сериозно да се занимава на почетокот на седумдесеттите години, на Скопскиот музички фестивал, кој својот врв го доживува токму во тој



Љупчо Константинов

период, каде што прави аранжмани, пишува композиции и полека се афирмира заедно со другите македонски композитори од епохата.

Во 1972 г. дипломира на Музичката академија во Белград. Потоа долги години, сè до пензионирањето, работи во Македонската радиотелевизија како музички продуцент, а во еден период е и директор на првиот Национален избор за песна на Евровизија.

Љупчо Константинов е автор на музика за многу играни, документарни, анимирани, ТВ-филмови, серии и драми, но и на радиодрами. Покрај таа негова дејност, таа „применета музика“, како што самиот ја нарекува, напишал музика и за деведесетина театарски претстави од кои голем број работени со прочуениот италијански режисер Паоло Мацели, со кои гостувал на сцените во цела поранешна Југославија. Ќе спомнеме неколку од нив: „Смртта на Дантон“, „Електра“, „Хелена“, „Платонов“, „Луди денови“, „Три сестри“ и „Вујко Вања“ на Чехов, „Црна дупка“ и „Тетовирани души“ на Горан Стефановски, „Метастабилен грал“, „Добриот човек од Сечуан“, „Цигла“, „Еден месец на село“ итн., претстави со кои режисерот Паоло Мацели ги отворал или „Сплитското лето“ или „Дубровничките летни игри“, но гостувал и на сцените на театрите во Загреб, Скопје и низ цела Европа.

За своето музичко творештво како композитор на театарска и филмска музика, Љупчо Константинов е награден со повеќе награди: првата во 1979 г. за најдобра музика за радиодрама на Фестивалот на Југословенската радиотелевизија во Охрид, потоа „Златна арена“ за оригинална филмска музика на фестивалот во Пула во 1986 г. за СРЕКНА НОВА '49, бронзена плакета „Милтон Манак“ на фестивалот во Битола за истиот филм, три златни ловорови



Свечена беседа на Атанас Чупоски
по повод доделувањето на наградата



Разговор со лауреатката
Тонкица Митровска

венци на Меѓународниот театарски фестивал во Сараево за претставите „Електра“, „Шехерезада“ и „Фауст“, награда на критиката на Вториот интернационален фестивал во Мексико Сити за најдобра музика за претставата „Шехерезада“, потоа на театарските игри во Прилеп на фестивалот „Војдан Чернодрински“ добива награда за претставата „Старите фотографии“. На истиот фестивал добива награда за животно дело во 2018 г. Следната 2019 г. Друштвото на филмските работници на Македонија (ДФРМ) му ја доделува наградата „Голема звезда на македонскиот филм“, а во 2020 г. на фестивалот „Денови на македонската музика“ е награден со највисокото професионално признание на Сојузот на композиторите на Македонија – СОКОМ за долгогодишно значење и остварување во областа на музичкото творештво и музикологијата и ја добива наградата „Трајко Прокопиев“. И конечно, годинава Кинотеката на Македонија му го доделува признание „Златен објектив“ за особен придонес за македонската кинематографија.

Од неговиот ангажман на полето на филмската уметност, Љупчо Константинов го прави изборот на музиката за неколку нарачани документарни филмови снимени во продукција на „Вардар филм“: ГРАДЕЖНО ПРЕТПРИЈАТИЕ „МАВРОВО“ и ВИНОЈУГ, а ја избира музиката и за анимираните филмови ОТПОР, ХОМО ДОГМАТИКУС и ДЕМАГОГ, како и подоцна за документарните филмови РАКУВАЊА, КРВТА ОД МОРЕТО, ПАТ ЗА УМОР и ВИНОВНИК.

Во 1977 г. е ангажиран да ја компонира музиката за документарниот филм ТУЛГЕШ на Коле Манев, филм посветен на децата бегалци од Граѓанската војна во Грција и награден на Фестивалот на документарен и краткометражен филм во Белград. Тоа е прв филм за кој Љупчо Константинов прави авторска музика и навистина импресивно дејствува неговата музика кога ќе се поврзе со тие потресни сведоштва за децата бегалци од Егејска Македонија, кои по триесетина години се поврзуваат со своите родители.



Во 1979 г. следува уште еден документарен филм на голем филмски автор, документарниот филм за францускиот поет Ежен Гилвик во режија на Кирил Цаневски, по сценарио на Анте Поповски, филм што го портретира добитникот на „Златниот венец“ на Струшките вечери на поезијата.

Потоа следува цела серија долгометражни играни филмови во кои музиката на Љупчо Константинов е неизоставен дел: првиот е ЦРВЕНИОТ КОЊ на Столе Попов во 1981 г., после следуваат два филма на Стево Црвенковски – ЈУЖНА ПАТЕКА во 1982 г. и во 1984 г. извонредниот комитски вестерн НЕЛИ ТИ РЕКОВ, па споменатиот многунаградуван филм СРЕКНА НОВА '49 во 1986 г. во режија на Столе Попов, ХАЈ-ФАЈ на Владимир Блажевски, ТЕТОВИРАЊЕ на Столе Попов, МАКЕДОНСКА САГА на Бранко Гапо, АНГЕЛИ НА ОТПАД во режија на Димитрие Османли, по сценарио на Томислав Османли,

ПРЕКУ ЕЗЕРОТО на Антонио Митриќевски и во 1999 г. ВРЕМЕ ЖИВОТ на Иван Митевски.

Се работи за цела серија долгометражни играни филмови со кои Љупчо Константинов се потврдува како можеби најплоден композитор на филмска музика во Македонија и заслужено го носи епитетот што мојот колега филмолог Александар Василевски му го даде, велејќи дека Љупчо Константинов е „македонскиот Енио Мориконе“.

Со овој кроки портрет на Љупчо Константинов, ја заклучуваме годинашнава манифестација на која Кинотеката им го додели традиционалното признание „Златен објектив“ за значаен придонес во македонската кинематографија на Тонкица Митровска и Љупчо Константинов.

Уште еднаш – ви честитаме за ова признание!

Пригодна дружба во холот на Кинотеката







ОТКРИЕНО ПРЕКРАСНОТО НЕПОЗНАТО ВО СЕДУМ ФЕСТИВАЛСКИ ДЕНОВИ

- за 44. издание на ИФФК „Браќа Манаки“, 2023 -



Повторно и оваа година, во месец септември – Битола го доби сјајот на Интернационалниот фестивал на филмска камера „Браќа Манаки“ и стана еден од главните центри на светската филмска мапа. Најстариот филмски фестивал посветен на креативноста на директорите на фотографија, во чест на браќата Манаки, од 23 до 29 септември го сврте вниманието на себе и го одржа своето редовно 44. издание. Во своето долгогодишно постоење, Фестивалот стана место за поддршка на светски, регионални и домашни филмски уметници, но и место за средба меѓу филмациите и љубителите на седмата уметност, кои секогаш ја исполнуваат големата сала на Центарот за култура во Битола. Големото 44. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ им понуди на гледачите богата и разновидна програма, а во градот Битола беа присутни над 350 гости, од кои 160 од странство, како и 50 ВИП-личности.

Под мотото „Прекрасното непознато“, на 23 септември свечено беше отворено 44. издание на ИФФК „Браќа Манаки“. По црвениот тепих, неминовен сегмент од неговата сценографија – поставен пред Центарот за култура – Битола, зачекорија голем број



Од сценско-музичкиот перформанс на отворање на фестивалот



домашни и странски гости и обожаватели на подвижните слики. Одличен вовед во свечената церемонија на отворањето на фестивалот беше сценско-музичкиот перформанс во режија на Дејан Пројковски. Членови на Здружението на џез-музичари и Детскиот хор „Свончиња“ ја изведоа нумерата „Another brick in the wall“ на легендарните

„Пинк флојд“ и заедно со групата акробати присутни на сцената, изведувајќи ги своите акробации и вратоломии – предизвикаа воодушевување кај публиката, а целиот перформанс беше во чест на овогодишниот лауреат Питер Бижу, кој е, всушност, и директор на фотографија на филмот ПИНК ФЛОЈД: СИДОТ.



Топло добредојде на присутните им посака директорот на Фестивалот, Симеон Мони Дамевски, кој меѓу другото подвлече: „Создавањето на еден филм, на едно уметничко дело, па и на фестивал, секогаш започнува со скок во непознатото. Возбудлив, но и застрашувачки. За среќа, тој скок во непознатото најчесто резултира со едно прекрасно патување и завршува со резултат што им носи големо задоволство и на публиката и на создавачите на филмот“.

Симеон Мони Дамевски на Отворањето на фестивалот

Питер Бижу со Наградата



Мастерклас на Питер Бижу



Годинешен добитник на наградата „Златна камера 300“ за животен опус е оскаровецот Питер Бижу, директор на фотографија на МИСИСИПИ ГОРИ, кога заедно со Алан Паркер во 1988 се закитија со „Оскар“. Наградата му ја врачи министерката за култура Бисера Костадиновска-Стојчевска. Лауреатот беше поздравен со огромен аплауз од публиката, а тој се заблагодари на наградата и рече: „Многу сум среќен што сум во Македонија и што го добивам ова прекрасно признание од овој фестивал“...

Тој во рамките на фестивалот, пред аудиториумот од домашни и странски филмофили, одржа и мастерклас во киното „Манаки“ и говореше за снимањето на легендарните филмови: МИСИСИПИ ГОРИ, ТРУМАН ШОУ, ВО ИМЕТО НА ТАТКОТО, ШТЕТА, ПИНК ФЛОЈД: СИДОТ, ЖИВОТОТ НА БРАЈАН, ВРЕМЕНСКИ БАНДИТИ, РИЧАРД III и редица други антологиски филмски остварувања. „Откако заврши снимањето на МИСИСИПИ ГОРИ, ми беа потребни неколку недели за да закрепнам емотивно“ – рече Бижу. Во негова чест, во програмата „Специјална

селекција“, гледачите имаа можност да го проследат легендарниот филм МИСИСИПИ ГОРИ.

Лауреат на „Специјалната златна камера 300“ за особен придонес во светската филмска уметност е директорот на фотографија Шејмус Мекгарви, двапати номиниран за „Оскар“ за најдобра фотографија за ПОКАЈАНИЕ (2007) и за АНА КАРЕНИНА (2012). Наградата му ја предаде претседателот на државата Стево Пендаровски на свеченото затворање на фестивалот. Мекгарви на 44. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ во битолското кино „Манаки“ одржа мастерклас. Тој пред присутните зборуваше за своите почетоци, почнувајќи од фотографијата, првите филмови, па до соработката со врвни режисерски имиња. Публиката имаше можност да погледне сцени од легендарните АНА КАРЕНИНА, ПОКАЈАНИЕ, НОЌНИ ЖИВОТНИ, ЛОШИ ВРЕМИЊА и др. Во негова чест, во рамките на специјалната селекција, на програмата беше прикажан ПОКАЈАНИЕ од 2007 година, извонредно остварување од поновата британска кинематографија.

Шејмус Мекгарви со Наградата





Добитник на наградата „Голема звезда на македонскиот филм“ за исклучителен придонес во македонската кинематографија, која традиционално секоја година ја доделува Друштвото на филмски работници на Македонија, е познатата македонска актерка и продуцент Лабина Митевска. Наградата на годинешната лауреатка ѝ ја предаде секретарот на ДФРМ, Томи Салковски. Митевска, добивањето на оваа значајна награда, истакна: „За да се создаде едно врвно дело, потребно е да ги сакаме нашите автори, да им овозможуваме да создаваат слободно, без цензура и да постои континуитет во таа поддршка, бидејќи уметноста не е веќе привилегија, таа е потреба“. Присутните на свеченото отворање на фестивалот ги поздрави и битолскиот градоначалник Тони Коњановски. Градоначалникот нагласи дека богатата програма на ова фестивалско издание уште еднаш го потврдува растот на фестивалот, што е особено значајно за Битола и додаде: „Битола, благодарение на првите сниматели на Балканот – браќата Милтон и Јанакис Манаки – претставува светски гласник во областа на кинематографијата. Вечерва, повторно ги славиме ентузијазмот и успехот на двајцата мечтатели, кои ја зачуваа севкупната бесмртност на човештвото низ сите нивни фотографии и филмски снимки“.

На ова големо и богато 44. издание, на фестивалот беа прикажани 80 филма во кои доминираа знаењето и умешноста на директорите на фотографија, а беа распоредени во неколку натпреварувачки и специјални програми. Покрај проекциите, беа одржани и неколку работилници, мастерклас-предавања, презентации, прес-конференции и други настани, кои оставија траен белег врз овој фестивал.

Официјална програма

Во официјалната програма беа прикажани 12 исклучително богати и врвни филмски остварувања, избор на селекторот Слаѓан Пенев, главно од фестивалите во Кан, Берлин, Венеција, Карлови Вари, Сан Себастијан итн. Зад овие филмски дела стојат врвни имиња на режисери како Нури Билге Џејлан, Аки Кауризмаки, Вес Андерсон, Вим Вендерс, но и нови автори, како и препознатливи имиња на директори на фотографија – како што се Мартин Гешлахт, Елен Лувар, Тимо Салминен, Франц Лустиг, Наум Доксевски, Роберт Д. Јеоман и Паоло Карнера. Во програмата доминираше европскиот филм, но беа прикажани и дела од азиската и американската кинематографија, како и премиера на два македонски филмови.



ДОМАКИНСТВО ЗА ПОЧЕТНИЦИ, работен по сценарио и во режија на Горан Столевски, беше прикажан по свеченото отворање на ИФФК „Браќа Манаки“. Директор на фотографија е Наум Доксевски, добитник на наградата „Мала камера 300“ во 2018 година за краткиот филм ВИДИ ЈА ТИ НЕА, исто така во режија на Горан Столевски. Ова е втор долгометражен филм на Доксевски, по неговото деби со наградуваниот филм СЕСТРИ. По септемвриската светска премиера на 80. издание на Филмскиот фестивал во Венеција, ја доби наградата „Квир-ла-

јон“ (Queer Lion) и ги собра сите пофалби од светската филмска критика, со влез во селекција за европските филмски награди. Оваа мошне интересна животна драма на македонско-австралискиот режисер составува и обединува голема интернационална екипа, Анамарија Маринка (позната по филмот 4 МЕСЕЦИ 3 НЕДЕЛИ 2 ДЕНА на Кристијан Мунџиу) и Алина Сербан од Романија, па Самсон Селим, Миа Мустафа и Џада Селим од Македонија, како и Владимир Тинтор од Хрватска. Филмот се занимава со универзалните вредности на семејството, невообичаено и храбро ги прикажува етникумите, различностите, родовиот идентитет, љубовта, пријателството и емотивните афинитети. Во филмот гледаме битка помеѓу три жени со свои ставови, кои полека прераснуваат во семејство и ќе сторат сè за да останат заедно. По прикажувањето на филмот на прес-конференцијата, директорот на фотографија Наум Доксевски – за текот на снимањето на филмот – рече: „Бевме согласни дека треба едноставно да ја зграпчине емоцијата која е најважна за да ја доловиме на платното. Идејата беше да имаме еден натурален пристап и да претставиме атмосфера која нема да создава бариера меѓу гледачот и дејствието“.



**Екипата на филмот
ДОМАКИНСТВО ЗА ПОЧЕТНИЦИ**



**Прес-конференција
за филмот ЛЕНА И
ВЛАДИМИР**

Дебитантскиот филм на Игор Алексов, ЛЕНА И ВЛАДИМИР, приказна за двајцата бегалци Лена и Владимир, раскажана во сценариото на Александар Русјаков, е вториот македонски филм од официјалната програма што го затвори годинешното издание на ИФФК „Браќа Манакѝ“. Зад оваа македонско-српска копродукција стои нашиот истакнат македонски директор на фотографија, Душан Кардалевски, познат по работата на играни филмови, меѓу кои и ЕЈ (2018), РУГАЊЕ СО ХРИСТОС (2018), КОМА (2022), ОПЕРАЦИЈА КЕРБЕР (2022) и ЛЕНА И ВЛАДИМИР (2023). Во оваа раскошна визуелна своевидна интерпретација на бајката за убавицата и сворот, судбината спојува двајца бегалци, Владимир, 40-годишен маж кој ја изгубил сета своја љу-

бов и Лена, 16-годишна девојка која никогаш немала љубов. Тие си помагаат еден на друг за да ја откријат љубовта кон животот. Нивната случајна средба е во магичната шума, каде што владее вечна пролет. Одличен актерски влог од страна на главните ролји на Сара Климовска и Тони Наумовски, но не помалку успешна е и севкупната актерска екипа, која беше претставена по проекцијата на затворање на фестивалот. На прес-конференцијата Кардалевски – во врска со снимањето на филмот – рече дека одлучил да снима со „ари-алекса“ камера и додаде: „Сакавме да ги одвоиме двата света на Лена и Владимир. Во светот на Лена користев многу остри објективи без никаква филтрација, сакав тоа да биде што постудено бидејќи нејзиниот живот беше



Кадар од филмот ЗА СУВИТЕ ТРЕВИ

таков. За разлика од неа, во прикажувањето на дру-
гиот свет користев потопли тонови. Таму боите се
помеки и користев специјална филтрација“.

На втората фестивалска вечер во оваа програ-
ма беше прикажан филмот КЛУБ „НУЛА“, меѓуна-
родно копродуциран драмски трилер од 2023 го-
дина, во режија и продукција на Џесика Хауснер,
според сценарио на Хауснер и Џералдин Бајард, со
австрискиот директор на фотографија Мартин Геш-
лахт. Гешлахт е добитник на наградата „Карло ди
Палма“ за најдобар европски директор на фотогра-
фија, а беше и директор на фотографија на филмот
номиниран за „Оскар“ – РЕВАНШ од 2008 година.
Филмот КЛУБ „НУЛА“ беше избран да се натпрева-
рува за „Златна палма“ на 76. издание на Канскиот
филмски фестивал, каде што имаше светската преми-
ера. Во овој екстремно смел трилер, со совршено
компонирани кадри и прецизно избрани бои, пре-
ку иницирање на начините на „свесно јадење“, се
добива приказна за несигурен образовен систем,
критика за родителството, сатирично огледало на
заморено и исклучено високо општество.

За главната награда се натпреваруваше и фил-
мот ЗА СУВИТЕ ТРЕВИ, ремек-дело на познатиот тур-
ски режисер Нури Билге Џејлан, во прва соработка
со двајца директори на фотографија, Џевахир Ша-
хин и Куршат Урешин. За тандемската работа овие
двајца се повеќекратно наградувани – така што ја
понеле „Наградата за најдобра камера“ на Филм-
скиот фестивал во Истанбул (2015). Филмот се за-
китил со награди на национални и меѓународни
фестивали, меѓу другото, и три награди на Филм-
скиот фестивал „Златен портокал“ во Анталија.
Двајцата директори на фотографија беа гости на
фестивалот „Брака Манак“. Проекцијата во Битола
предизвика големо интересирање кај публиката, и
покрај тоа што филмот траеше 197 минути до доцна
во нокта. Приказната на СУВИТЕ ТРЕВИ доаѓа од ре-
алноста, од дневникот на Акин Аксу, кој е косцена-
рист на филмот и кој три години бил учител во друг
дел на Турција. Филмот ја следи приказната на учи-
тел што работи во руралните делови на источна
Анадолија, со надеж дека ќе се пресели во Истан-
бул, но ќе биде обвинет за злоупотреба на ученик.
Во главните улоги се појавуваат: Дениз Челилоглу,
Мерве Диздар и Мусаб Екичи. Мерве Диздар за
својата улога ја освојува „Наградата за најдобра ак-
терка“, во Кан, Франција, мај 2023 година. Естетика-
та, стилскиот пристап околу фотографијата, во од-
нос на светлото и богатата сценографија, реферира
на руската филмска естетика, со елементи од фил-
мовите од 60-тите години на големите Никита Ми-
халков, Тарковски и сл. Првата сцена во филмот

плени, не се заборава и остава импресии на вели-
чествено дело на модерната кинематографија.

НОСТАЛГИЈА е италијанско-француска драма
од 2022 година, снимена според роман на Ермано
Реа од 2016 година. Косценарист и режисер на фил-
мот е Марио Мартоне, а директор на фотографија
е Паоло Карнера. Филмот беше премиерно прика-
жан во официјалната конкуренција за „Златна пал-
ма“ на 75. Кански филмски фестивал во мај 2022
година. Оваа извонредно снимена неаполска ганг-
стерска драма, со прекрасна фотографија и убед-
лива изведба на Пјерфранческо Фавино, раскажу-
ва за криминалот и текот на времето, проткаен со
длабока интимност и чувство на осаменост. Фели-
се, по многу години поминати во Египет, се враќа
во Неапол за да ја види својата стара мајка, која
ненадејно ја напуштил кога бил момче. Во родниот
град тој се губи меѓу куќите и црквите, преплавен
од зборовите на јазикот што го смета за туѓ, а всуш-
ност е негов мајчин. Директорот на фотографија
Паоло Карнера беше дел од фестивалските гости
во Битола.

Во официјалната програма за главната награда
беше и американската романтична драма од 2023,
МИНАТИ ЖИВОТИ, долгометражно режисерско
деби на корејско-канадската режисерка и сцена-
ристка Селин Сонг. Директор на фотографија на
филмот е Шабиер Киршнер, кој работел со оскаро-
вецот Стив Меквин и е добитник на „Наградата за
најдобар краток филм“ на фестивалот „Санденс“.
Овој исклучително силен дебитантски филм е при-
казна за изгубената љубов и симпатија од детство-
то, болниот и опасен пристап до минатото што го
обезбедуваат дигиталните медиуми, искуството на
мигрантите, испреплетено со безвременската тема
за судбината, во комбинација со игриви размислу-
вања за случајностите и преобразбите на иденти-
тетот. Главните улоги ги толкуваат: Грета Ли, Тео Ју,
Џон Магаро.

Богатата симфонија на ѕвезди и стил на Вес Ан-
дерсон, АСТЕРОИД СИТИ, со најчестиот негов со-
работник, искусниот американски директор на фо-
тографија Роберт Д. Јеоман, беше уште еден филм
што се натпреваруваше за наградата „Камера 300“.
Филмот имаше премиера на 76. Кански филмски
фестивал во 2023 година, каде што се натпревару-
ваше за „Златната палма“. Оваа американска коме-
дија од 2023 година е режирана и продуцирана од
Вес Андерсон, според приказна што ја напишал со
Роман Копола. Со оваа нова чудна креација, Вес Ан-
дерсон докажува дека е во врвна форма, правејќи
приказна полна со имажинација, авантура и хума-
ност.

Драмата СОВРШЕНИ ДЕНОВИ на Вим Вендерс е снимена во 2023 година. Филмот се натпреварува-ше за „Златна палма“ на Филмскиот фестивал во Кан во 2023 година, каде што беше премиерно прикажан на 25 мај и ја освои наградата на екуменското жири и „Наградата за најдобар актер“ за Коџи Јакушо. Беше избран како јапонски кандидат за најдобар меѓународен играл филм на 96. доделување на „Оскарите“. Директорот на фотографија е Франц Лустиг, познат по својата работа како директор на фотографија на филмовите на Вим Вендерс – беше исто така присутен на „Браќа Манаки“. Копродукцискиот филм меѓу Јапонија и Германија комбинира четири раскази, а актерската звезда Коџи Јакушо толкува улога на чистач на тоалет. Хирајама е целосно задоволен со својот едноставен живот како чистач на тоалети во Токио. Надвор од својата секојдневна рутина, тој ужива во страста за музика и книги. Сака дрвја и сака да ги фотографира. Серијата неочекувани средби откриваат повеќе од неговото минато.

Проекција на уште еден исклучителен филм во официјалната селекција од кинеската кинематографија САМО РЕКАТА СИ ТЕЧЕ, жанр драма, од 2023 година во режија на Вei Шуцун, кој заедно со Канг Чунлеи е автор и на сценариото. Директорот на фотографија Ченгма Жијуан дипломирал и докторирал на Катедрата за камера на Филмската академија во Пекинг и се потпишува како директор на фотографија на неколку играни филмови. Филмот беше избран да се натпреварува во делот „Еден поглед“ (Un Certain Regard) на 76. Кански филмски фестивал во мај 2023 година. Филмот со Жу Јилонг во главната улога е заснован врз краткиот роман на Ју Хуа „Грешки покрај реката“ и го следи полицискиот началник, додека истражува серија убиства во еден град покрај река во рурална Кина во 1990-тите.

ХИМЕРА е воодушевувачка романтична авантура, етерично духовно патување и трогателен филм во режија на Алисе Рорвакер и француската искусна директорка на фотографија – Елен Лувр. Лувр соработувала со многу француски и меѓународно познати режисери, од калибарот на Вим Вендерс, Агнес Варда, Клер Дени и др. Добитничка е на Наградата „Роби Милер“ на Филмскиот фестивал во Ротердам, како и на „Сребрената мечка“ на Берлиналето за исклучителен уметнички придонес. Главни протагонисти се: Џош О’Конор, Керол Дуарте, Винченцо Немолато, Изабела Роселини. ХИМЕРА е неверојатната нова приказна на Алисе Рорвакер, која следи млад британски археолог, кој се наоѓа за главен во меѓународна криминална мрежа што се

занимава со украдени италијански артефакти. Филмот беше во конкуренција за „Златната палма“ на 76. Кански филмски фестивал, каде што беше премиерно прикажан на 26 мај 2023 – кога доби деветминутни овации. ХИМЕРА е укажување на кривостта на убавите нешта во животот и предупредувачка приказна за тоа колку лесно може да се изгубат.

Од филмовите за наградата „Камера 300“, посебно внимание заслужува пролетерската трагикомедија на Аки Каурисмаки, ПАДНАТИ ЛИСЈА, во тандем со неговиот редовен соработник Тимо Салминен. Директорот на фотографија Тимо Салминен беше гостин на годишното издание на ИФФК „Браќа Манаки“. ПАДНАТИ ЛИСЈА се натпреваруваше за „Златна палма“ на Канскиот филмски фестивал во 2023 година, каде што ја освои наградата на жири. Филмот е, исто така, избран како фински претставник за „Наградата за најдобар меѓународен долгометражен филм“ на претстојните 96. „Оскари“. Оваа финско-германска комедија е безвременска, надежна и на крајот задоволувачка љубовна приказна на Аки Каурисмаки – за патот на две осамени души до среќата – и бројните пречки на кои ќе наидат на тој пат... Во главните роли на овој филм се: Алма Поисти, Алина Томников и Јуси Ватанен.

АНАТОМИЈА НА ЕДНО ПАЃАЊЕ е француски драмски трилер, филм од 2023 година, во режија на Жустин Трие, каде што директор на фотографија е Симон Бофис. Хичкоковскиот трилер ја имаше својата светска премиера на 76. Кански филмски фестивал на 21 мај 2023 година, каде што ги освои „Златната палма“ и наградата „Палм дог“ и се натпреваруваше и за „Квир палм“. Оваа судска драма раскажува приказна за Сандра, германска писателка, нејзиниот сопруг, Французинот Самуел и нивниот единаесетгодишен син Даниел – кои живеат самотнички живот во оддалечен град на Француските Алпи. Откако Самуел ќе биде пронајден мртов во снегот под нивната колиба, успешната современа писателка е обвинета за убиство.

Програма на кратки филмови

Селекторката на Програмата на кратки филмови – Марија Апчевска, водејќи се според најважниот критериум за естетскиот придонес на директорот на фотографија – издвоила 10 квалитетни наслови, кои веќе биле наградувани на светски фестивали, но и нови филмови на режисери и директори на фотографија, кои се натпреваруваа за „Мала златна камера 300“. Публиката имаше можност во пет фестивалски денови да го погледне најдоброто од кратките филмови, кои беа со широка тематика, а

фокусот беше ставен на кратките филмови што имаат извонредна фотографија, адекватно за еден ваков фестивал на филмска камера. Беа селектирани филмови од Белгија, Франција, Аргентина, Грција, САД, Португалија, кои премиерно биле прикажани на најважните светски фестивали, како Кан, Венеција, Локарно, „Санденс“ и секако, со простор и за домашните автори од новата генерација. Доминантна беше француската кинематографија со три кратки остварувања: ОГАН НА ЕЗЕРОТО, во режија на Пјер Менахем и камера на Орелијан Пи; ВРЕМЕТО ИСТЕЧЕ, на режисерот Камиј Луган и директорот на фотографија Нои Бак; КРАТКО ПАТУВАЊЕ на Ереник Бекири и директорот на фотографија Гијом ле Гронтек; белгискиот претставник СОЛЗИТЕ НА НЕШТАТА на Кејт Воет и директорот на фотографија Виктор Мес; филмот од соседна Грција СТУАРДЕСА-737 на Танасис Неофотистос и на директорот на фотографија Јанис Фоту; потоа два прекуокеански филмови – едниот од Аргентина, ЕЛЕН ОД МОЧУРИШТЕТО на Жизела Корсело и директорот на фотографија Хоакин Неира; и на крај – 20-минутниот филм од САД, ОБЈАВА НА @LITTLEWHEELIE ОД ПРЕД ТРИ ДЕНА на Ендрју Стефан Ли и директорот на фотографија Ендрју Крајтон. Посебен впечаток остави црногорската драма НЕКА ЦВЕТА РОСНО ЦВЕКЕ на Иван Бакрач и директорот на фотографија Сташа Букумировиќ, во која се раскажува за една жена, која во текот на своето патување ќе го сретне Никола, кој оди на црногорскиот југ за да се збогува со својот најдобар пријател. Двајцата случајни патници имаат повеќе заеднички нешта отколку што изгледа.

Како особено достигнување го одбележуваме филмот ГАЛЕБИ ГО ПАРААТ НЕБОТО, португалско-француска копродукција на Маријана Бартоло и Гиљермо Гарсија Лопез во соработка со директорот на фотографија Марта Симоеш. Овој извонреден филм прикажува атмосфера на промени и синдикални штрајкови надвиснати над рибарско пристаниште во Порто. Клара, сопственичка на рибарски бар на кој му се заканува затворање, наоѓа единствено засолниште во преграатите на Ракел, вработена на бродови за крстосување, за да ги изрази своите стравови и противречности. Во селекцијата на кратки филмови беше и независниот македонски филм МАВЕРА, кој беше премиерно прикажан на „Браќа Манаки“ – потпишан од режисерот Батухан Ибрахим и директорот на фотографија Стефан Ѓоргиевски. Филмот е работен според вистински настан за кој режисерот појасни: „Приказната што ја разработувам ја имам слушано како вистински настан, кој многу ме погоди и ме инспирира, па

така знаев дека од ова може да се направи добар филм“. Ликот Билјана се бори со дисфункционален бирократски систем каде што треба да ја докаже смртта на својот татко, кој е веќе погребан, но сето ова раскажано низ нејзиниот лик и неразвиениот однос со нејзината сестра, што ги отвора прашањата за внатрешните односи во семејството. Улогите ги толкуваат Симона Спировска и Мирјана Трпковска.

Документарна програма

Во документарната програма на „Браќа Манаки“, публиката имаше можност да види 12 квалитетни филмови, од кои пет кратки и седум долгометражни документарци од најновата светска продукција, одбрани од селекторката Кумјана Новакова. Дури 70 отсто од филмовите селектирани во оваа натпреварувачка програма се потпишани од жени, а доминантни беа европски наслови. За наградата „Железна камера 300“ за документарен филм се натпреваруваа: 45. НАПОРЕДНИК од Обединетото Кралство, во режија на Лоренс Абу Хамдан, австриско-шпанската копродукција на Хелин Челик АНКА, во чиј центар се наоѓаат три жени од Јордан, кои едвај го преживеале насилството што го претрпеле од мажи, потоа СОНЧЕВ ЧАСОВНИК на Лиис Нимик од Естонија, документарен филм за секојдневните ритми на животот во рурална Естонија; следува документарецот ЕДНО АЛОЕ, ЕДЕН ФИКУС, ЕДНО АВОКАДО И ШЕСТ ДРАЦЕНИ – француско-украинска копродукција во режија на Марта Смеречинска; ПОСЛЕДНА СТАНИЦА ПРЕД ЧОКОЛАДНАТА ПЛАНИНА од италијанската кинематографија, во режија на Сузана Дела Сала. Потоа тука се и документарците: НИКОГАШ НЕ ВРАКАЈ СЕ, претставник од Австрија, во режија на Асаф Грубер; финскиот филм БЕЗМИЛОСНИ ВРЕМИЊА – ПЕСНИ ЗА НЕГУВАЊЕТО на режисерката Сузана Хелке; мошне интересна е колумбиско-романско-германско-француската копродукција АНХЕЛ 69, во режија и камера на Тео Монтоја, во кој членовите на актерската екипа, предводени од Камило Најар (познат на интернет како „Анхел 69“) искрено зборуваат за бегството од суровата реалност на своето детство. Со својата волшебна естетика, Монтоја ги оживува фантазиите што неговите пријатели никогаш не се осмелиле да ги сонуваат. Од регионот беа прикажани: СОНОТ НА АУРОРА – во кој Драгана Јовановиќ има двојна улога на режисер и директор на фотографија, ДИВО ЦВЕКЕ во режија на Карла Црнчевиќ од Хрватска и СВЕТЛО НА СВЕТЛИНАТА на Неритан Зинџирија од Грција, кој влегува на Атос, или Света Гора и создава безвременски пор-

трет на овој простор, преку визуелен дијалог со денешното – со архива од над 3000 фотографски стаклени плочи направени од еден од монасите таму – пред 90 години. Едно од највозбудливите документарни остварувања во оваа селекција е документарецот ЧОВЕК ВО ЦРНО, во копродукција на Франција, САД и Обединетото Кралство – во режија на Ванг Бинг, чија директорка на фотографија Каролин Шампетие беше специјална гостинка во Битола. Се работи за филм што е возбудлив и ретко успешен спој на филмската со изведувачката и музичката уметност. Ванг Шилин, еден од најважните современи класични композитори во Кина, кој бил цел на жесток прогон и има претрпено дури и физички напади – издржал казна затвор и бројни тортури.

Студентска програма

Селекторот Ѓорѓи Пулевски, во духот на новиот натпреварувачки и европски карактер на Студентската програма, избра 18 студентски филмови од најголемите филмски академии од Колумбија, Романија, Либан, Италија, Македонија, Чешка, Словенија, Полска, Кина, Израел, Обединетото Кралство итн., како и копродукции на Германија, Јордан,

Шпанија и Австрија – кои се натпреваруваа за „Кристалната камера 300“. Студентската програма годинава беше збогатена со мошне интересни дела на млади сниматели, а проекциите се одвиваа во кино „Манаки“. Филмовите со својата оригиналност и длабоки пораки и понудија вистинско освежување на публиката. За „Кристалната камера 300“ се натпреваруваа: АНЕМОНА, МОЈОТ МОЗОК ОД ПТИЧЈА ПЕРСПЕКТИВА КАКО МЕСТО НА ЗЛОСТОРСТВО, РАБОТИТЕ ШТО ПРЕТСТОЈАТ, ЦРВЕНОТО МОРЕ МЕ ТЕРА НА ПЛАЧЕЊЕ, ЧЕКАЈЌИ ГО КАЛКИ, ИЗГОРЕНА ЗЕМЈА, СУШТЕСТВО, СИТЕ ЗНААТ, БЛЕСКАВ СОНЧЕВ ДЕН, ВОСКРЕСЕНИЕ, ДАЛЕЧНИ ПОЛИЊА, ОСМИ ДЕН, ОТСЕЧЕНИ ОД ИСТА КРАВА, НЕОЧЕКУВАНИОТ ПОДАРОК, ЗАВИСНИТЕ ПРОМЕНЛИВИ, ЗБОРУВАЈ МИ, КИЛИБАРНО И ЗЕЛЕНО и СВЕТОВИ ГОРАТ СРЕД СЕНКИТЕ.

Награди

Жирито на годинешното издание за долгометражни и краткометражни филмови, во состав: претседател на главното жири Дарија Д'Антонио, една од водечките италијански и европски директорки на фотографија, Питер Бижу, Теона Стругар Митевска, Ромен Лакурба и Доменико ла Порта, на-

Џевахир Шахин и Куршат Уресин



Ченгма Жијуан



Каролин Шампетие



градата „Златна камера 300“ за кинематограферска работа во долгометражен игран филм им ја додели на Џевахир Шахин и Куршат Уресин за ЗА СУВИТЕ ТРЕВИ. „Сребрената камера 300“ за кинематограферска работа во долгометражен игран филм ја доби Ченгма Жиуан за филмот САМО РЕКАТА СИ ТЕЧЕ. „Бронзената камера 300“ за кинематограферска работа во долгометражен игран филм му припадна на Пало Карнера за филмот НОСТАЛГИЈА. Според одлуката на интернационалното жири, „Посебното признание“ за кинематограферска работа во Официјалната програма „Камера 300“ му припадна на Наум Докревски за филмот ДОМАЌИНСТВО ЗА ПОЧЕТНИЦИ.

Интернационалното жири во ист состав одлучи „Малата златна камера 300“ за најдобра кинематограферска работа во краткометражен игран филм да ѝ ја додели на Марта Самоеш, за нејзината работа на филмот ГАЛЕБИ ГО ПАРААТ НЕБОТО.

„Посебно признание“ за кинематограферската работа во краткометражниот игран филм жирито му додели на Стефан Ѓорѓиевски за МАВЕРА.

За наградата „Железна камера 300“ за документарен филм одлучуваше жирито во состав: Тамара

Котевска, Татјана Крстевски и Самир Карахода. „Железна камера 300“ за најдобра кинематограферска работа во долгометражен документарен филм жирито ѝ додели на Каролин Шампетие за филмот ЧОВЕКОТ ВО ЦРНО. „Мала железна камера 300“ за најдобра кинематограферска работа во краток документарен филм доби Неритан Зинцирија за филмот СВЕТЛО НА СВЕТЛИНАТА. „Посебно признание“ за кинематограферска работа во документарен филм му припадна на Тео Монтоја за АНХЕЛ69.

Жирито за студентска програма, во состав: Анастас Мичос, Бранд Ферро и Нил Јанг, „Кристалната камера 300“ за најдобра кинематограферска работа во студентски филм ѝ ја додели на Хелена Фикерова за филмот ОСМИОТ ДЕН. „Посебно признание“ за кинематограферска работа во студентски филм му припадна на директорот на фотографија Давид Бајерски за филмот ВОСКРЕСЕНИЕ.

Специјална селекција

Во рамките на Специјалната селекција беа прикажани 9 долгометражни филмски остварувања во чест на директорите на фотографија: Елен Лотман



Од тркалезната маса на директорките на фотографија



Работилница на Жан-Мари Дружу

за ЗАСПАНИОТ SBER, Алмир Џиколи за ПРАЗНИК НА ТРУДОТ, Фране Памиќ за ЕСКОРТ, Питер Бижу за МИСИПИ ГОРИ, Бојана Андриќ за ТРАГАТА НА ДИВЕЧОТ, Џу-Јеол Хан за ГАВОЛ ВО ЕЗЕРОТО, Шејмас Мекгарви за ИСКУПУВАЊЕ, Симос Саркецис за ЗАД СТОГОВИТЕ СЕНО и Бранко Линта за филмот И СВИЊИТЕ ОДАТ ВО РАЈОТ.

Исто така, во оваа програмска целина на 44. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ беа прикажани и неколку македонски кратки филмови: ТАК, ТАК, ЕДЕН ТОН СЛАДОЛЕД, ДАЛИ СИ МАЖ?, СЦЕНАРИОТО, КУТИИ, ПОЧВА, СТРАВ, АКО НЕМАШЕ НЕБО, ЖИВОТ ВО МЕУР и LOBUS FRONTALIS.

Во рамките на фестивалот се одржаа и неколку работилници, тркалезна маса, бројни презентации и прес-конференции: во битолското кино „Манаки“ се одржа тркалезна маса, „Гласови што даваат сила“ – на која шест успешни светски директорки на фотографија ги презентираа своите ставови кон оваа професија и општо кон филмската уметност. Панелистите, меѓу кои беа Елен Лотман, поранешна претседателка на ИМАГО и актуелна претседателка на Естонското друштво на директори на фотографија, Ерика Адис, снимателка и режисерка,

претседателка на Австралиското друштво на директори на фотографија, потоа Бојана Андриќ, претседателка на ИМАГО и на Српското друштво на директори на фотографија; потоа тука беа и Гертруд Бејлот од Француското друштво на директори на фотографија; потоа Селин Бозон, поранешна претседателка на Француското друштво на директори на фотографија, како и Ула Понтикос, претседателката на Британското друштво на директори на фотографија. Меѓу панелистките беше и снимателката Агнешка Селига. Тие говореха за предизвиците, наградите и идните патишта за жените во кинематографијата. Настанот го модерираше македонскиот директор на фотографија и продуцент, Самир Љума.

Работилница на тема „Скорешни дела“ одржа француската директорка на фотографија Селин Бозон, со поддршка на етаблираната компанија во филмската индустрија, „Лејц“. Директорот на фотографија од Франција, Жан-Мари Дружу, одржа работилница на која зборуваше за снимањето на филмот НОТР ДАМ ГОРИ. Анастас Мичос, снимател од САД, одржа работилница со наслов „Вкусот на шампањ со буџет за пиво“ и пред присутните го прет-

стави „кинескиот фенер“ – неговата омилена алатка со помош на која снимал филмски сцени.

Своја презентација имаше и американскиот директор на фотографија и режисер Лоренс Шер. Настанот е именуван „Разговор со пријателите“, а презентацијата се прикажа на платформата „Шотдек“ – чиј основач е токму тој. На платформата може да се најдат фотографии и видеоматеријали од илјадници филмови.

Продуцентката од Швајцарија, Јасмин Башиќ, во киното „Манаки“ ја презентираше постдипломската програма за филм на ЕКАЛ Лозана, специјализирана програма што има за цел да им помогне на филмациите да го пронајдат и развијат својот личен кинематографски стил.

Исто така, српската директорка на фотографија Бојана Андриќ одржа презентација насловена „Осветлување“, поддржана од компанијата „Ари“. Таа зборуваше за светлото во ТРАГАТА НА ДИВЕЧОТ, филм што беше прикажан во киното „Манаки“ како дел од специјалната селекција.

Офф-програма

„Офф-програмата“, во рамките на Интернационалниот фестивал на филмска камера „Браќа Манаки“, осум дена се одржуваше во КЦ „Магаза“ во Битола. Во мозаикот од настани под мотото „На кино, па олабај со Манаки-офф“ можеа да се проследат: филмска работилница со режисерката Марија Цицева, разговор со Румена Бужаровска, па аудио-презентација на филмска музика во слушачки агол, изложба на фотографии од „Крај Вардарот сесии“,

филмско кабаре, друштвени игри од Гоблин, фото-изложба „Со љубов од Битола“, проекција на документарниот филм „Манаки“ во продукција на ОХО, феминистичко стендап-попладне со Софија Ристевска-Петрушева и Никола Пројчевски, премиерна аудио-презентација на новиот винил „Крај Вардарот сесии во аудиокултура“, промоција на плочите „THE BACK OF BEYOND“ на Кокан Димушевски и „ГРИЖА НА СОВЕСТА“ на бендот „Паркети“ и многу други.

Во рамките на 44. ИФФК „Браќа Манаки“ се одржа и Балканската конференција на ИМАГО, на која се опфатиле прашања поврзани со статусот на филмските работници и на жените сниматели.

По повод одбележување „100 години од отворањето на првото кино на браќата Манаки“, под медијаторство и иницијатива на НВО-Форумот за разумни политики, во рамките на фестивалот „Браќа Манаки“ – се потпиша и Меморандум помеѓу седум киноприкажувачи во Македонија: Кинотека, Синема паркинг кино – Битола, 3Д Кино – Битола, Центар за култура – Битола, Киноверзум – Свети Николе, кино „Фросина“, кино „Милениум“ и „Синеплекс“ од Скопје, заедно со Агенцијата за филм и Канцеларијата на медија креативна Европа – Македонија.

Возбудливиот скок во прекрасното непознато резултираше со силни импресии до наредниот „скок во прекрасното непознато“ на следното 45. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ во Битола.



Од филмската работилница со Марија Цицева

Тони ДИМКОВ

ПРЕСЕЧЕНО И МОНТИРАНО СО ВИСТИНСКА МЕРА

- за 14. издание на Фестивалот на креативен
документарен филм „МакеДокс“, 2023 -

УДК 791.65.079(497.711)*2023*(049.3)
Кинопис 62(34), 2023



Од отворањето на 14. „МакеДокс“ во Куршумли-ан



Традиционален „МакеДокс“ поздрав со кромид в раце - на отворањето



Од отворањето на фестивалот - во Куршумли-ан



Фестивалски проекции во Куршумли-ан

Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“ во своето 14. издание (17 – 24 август 2023 година) – со својата осумдневна филмска програма и со 75-те документарни остварувања прикажани на четири локации: во Старата скопска чаршија (Куршумли-ан, Сули-ан и Плато пред Музеј на Македонија) и во МКЦ, како и со присуството на повеќе од 100 гости и филмски автори од странство – продолжува успешно да ја остварува својата мисија на промоција на документаристиката од македонски и странски автори. Фестивалот се одржа под мотото „#пресечи“ (#cutit) и во фокус беше поставена монтажата на документарниот филм.

„Како и секоја година, доста долго време гледавме и ги „динставме“ документарните филмови за на крајот да пресечеме и измонтираме програма со 75 филма. Монтажата како процес на работа и барање повеќеслојност во филмската документарна приказна е во фокусот на 14. издание, а по тој повод и земја во фокус одбравме да биде Данска. Заедно со Данскиот филмски институт скроивме програма од 12 дански долгометражни филмови, а го поканивме и светски познатиот дански монтажер Јеспер Осмунд да одржи работилница, со оглед на тоа што данските документарни филмови се секогаш добро скроени, дури и доведени до перфекција при монтирањето на филмот“ – пред почетокот на фестивалот истакна Петрула Вељановска, дел од програмскиот тим на „МакеДокс“.

Со високо подигнати главици кромид во рацете, веќе традиционален поздрав на фестивалската екипа до публиката, која до последно место го исполни Куршумли-ан, на 17 август беше отворено 14. издание на „МакеДокс“. Филмската програма беше распослана на три локации во Старата скопска чаршија, во Куршумли-ан, на платото пред Музеј на Македонија и во Сули-ан, додека за време на викендот филмови од младинската и детската селекција беа прикажувани во Младинскиот културен центар, а мастеркласовите се одржаа во Даут-пашиниот амам. На отворањето на фестивалот, на 17 август, Сара Ферро и Дарко Набаков од екипата на „Македокс“ го нагласија значењето на фактот што речиси целата програма е концентрирана во старото скопско јадро.

„Повторно сме во Старата чаршија, повторно сме и во Даут-пашиниот амам – благодарение на поддршката од Националната галерија. Многу нè радува што по 14 години успеваме да влеземе во нов простор за нас – и со разбирање од деканската управа на Факултетот за ликовни уметности – имавме проекции во Сули-ан. Сакаме да ставиме акцент

на важноста на чаршијата, да не го изгубиме тоа културно јадро и да го негуваме со што повеќе култура во самата чаршија, која како простор е значајна за 'МакеДокс', но и за градот Скопје" – истакна Дарко Набаков, извршен директор на фестивалот.

Фестивалот беше отворен со документарните филмови НАД РУДНИКОТ на Тео Аудоар и Лова Карлсон (Франција) и ТАНЦУВАЈКИ ЈА ПИНА на Флоријан Хејсен Сиоб (Германија). Првата вечер на фестивалот беше со танцовачки концепт, кој на крајот од вечерта со интензивни електронски звуци беше засилен со концертот на групата „Искра“. Дејствието во краткиот документарец НАД РУДНИКОТ се одвива во Кируна, во северниот дел на Шведска. По низа чудни настани, градот е ставен во движење. Долгометражниот документарен филм ТАНЦУВАЈКИ ЈА ПИНА е со приказна што ја слави уметноста на легендарната танчарка Пина Бауш и луѓето што денес ја толкуваат нејзината работа. Два од нејзините танцови проекти покажуваат како младите танчари од целиот свет повторно го откриваат нејзиниот уникатен кореографски стил. Тие се водени од поранешни членови на компанијата „Танцтеатар“ на Бауш.

Филмската програма на 14. „МакеДокс“ беше распоредена во пет категории – Главна програма, Нови автори, Кратки документарни филмови, Студентски документарци и Програма за деца и младици. Земја во фокус беше Данска.

„МакеДокс“, во соработка со Фестивалот на анимиран филм „Флипбук“ – прикажа и неколку наградувани анимирани документарни филмови, кои биле дел од програмата „Анидок“. Мастеркласови посветени на процесот на монтажа одржаа српската режисерка Мила Турајлиќ и хрватскиот монтажер Владимир Гојун. Како продолжување на претходните успешни искуства, се одржа и работилница за монтажа со данскиот монтажер Јеспер Осмунд и данскиот критичар Туе Стин Милер. За работилницата беа одбрани четири проекти во фаза на постпродукција од Балканот.

Меѓу значајните сегменти на фестивалот се: „Разговорите под смоквата“, кои се одржуваа секој ден во 18 часот во Куршумли-ан и сегментот „Нокни приказни“, каде што она што зборовите не можат да го искажат беше оставено музиката да го каже со настап на локални бендови. За време на фестивалот се одржа втората сесија на петтата генерација „Докуникулци“, кои се дел од работилницата за креативен документарен филм.



Проекција на филмови од Фестивалот за анимиран филм „Флипбук“ – во Сули-ан



Работилница за монтажа на „МакеКоПроДокс“



Доку-разговори - „под смоквата“

Македонска премиера

Со проекција во рамките на главната програма, на 21 август во Куршумли-ан се одржа македонската премиера на креативниот документарен филм ТЕЛО (Body) на режисерката и сценаристка Петра Селишкар. Станува збор за најновото документарно остварување на авторка што досега на „МакеДокс“ ги претставила филмовите МОЈОТ ПРЕВРТЕН СВЕТ, МАМА ЕВРОПА и БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА. Светската премиера на ТЕЛО се одржа на 14 август на Филмскиот фестивал во Сараево, БиХ. Македонската премиера на креативниот документарен филм ТЕЛО на Петра Селишкар беше дочекана со видна возбуда. Факт што зборува во тој прилог беше присуството на главната протагонистка Уршка Ристиќ и на голем дел од филмската екипа, заедно со пријатели и соработници од повеќе држави. Импресиите за филмот беа дополнети со нови емоции во магичниот амбиент на Куршумли-ан во Скопје. По проекцијата на филмот, пред публиката на „Македокс“, главната протагонистка, Уршка, беше кратка, јасна и прецизна: „Првпат кога го гледав филмот, имав чувство како да сум во шок-состојба, вториот пат на премиерата во Сараево го слушав

само мојот глас, додека на проекцијата на филмот на 'Македокс' едноставно уживав" – рече Уршка.

Режисерката и сценаристка Петра Селишкар ја искористи можноста пред македонската публика да им се заблагодари на сите учесници во процесот на снимањето, монтажата и постпродукцијата на филмот, кои со својот ангажман втиснаа дел од своите тела во ТЕЛО. Филмот ТЕЛО е копродукција помеѓу Словенија, Хрватска и Македонија, со поддршка од Словенечкиот филмски центар, Хрватскиот аудиовизуелен центар, Агенцијата за филм на РСМ, „Еуримаж“, Програмата Медиа на „Креативна Европа“, регионот Прованса-Алпи-Азурен Брег. Светски дистрибутер на филмот е „Лажтдокс“ (Light-dox).

Истата вечер на „Македокс“ се одржа проекција и на документарниот филм СПРОТИ ВЕТЕРОТ (Индија/Франција, 2023, 97 мин.) на индиската режисерка Сарвник Каур. Во реализацијата на филмот учествуваше и македонска екипа претставена од монтажерите Атанас Георгиев и Благоја Неделковски, додека композитор на музиката е Игор Василев-Новоградска. Приказната во филмот ги прикажува спротивностите помеѓу традиционалниот и



Филмската екипа на ТЕЛО на премиерата во Куршумли-ан

модерниот начин на ловење риба во Индија и низ конфликтот на двајца рибари се прикажува современото индиско општество. На проекцијата на филмот беа присутни монтажерот Благоја Неделковски и композиторот Игор Василев-Новоградска.

Од програмата каде што има учество на македонски автори, го издвојуваме и краткиот филм ПОЧИНКА (Германија/Македонија, 2022, 30 мин.) на Анабела Ангеловска. Филмот зборува за илјадници млади луѓе од Македонија, кои беа регрутирани да работат во кујните и пералниците на американските воени бази во Авганистан и Ирак. Многумина од нив се вратија дома со повлекувањето на последните војници од Авганистан во 2021, а со себе понекогаш не само бргу заработени пари што ги вложија во недвижности, туку и белези од трауматичните спомени.

Мастеркласови

Викендот во текот на фестивалот беше резервиран за мастеркласовите на Мила Турајлиќ и Владимир Гојун, кои се одржаа во Даут-пашиновиот амам при Националната галерија во Скопје. На програмата во Куршумли-ан на 20 август беше прикажан

документарниот диптих ДОСИЕ: ЛАБУДОВИЌ, во чии рамки беа прикажани документарните филмови НЕВРЗАНИТЕ: СЦЕНИ ОД ФОНДОТ НА ЛАБУДОВИЌ и ФИЛМСКИ ГЕРИЛИ: СЦЕНИ ОД ФОНДОТ НА ЛАБУДОВИЌ на Мила Турајлиќ, додека на мастеркласот таа зборуваше за процесот на монтажата, кој во случајот со овие два филма траел цели три години. Тематски наслов на мастеркласот беше „Верба во процесот: Режиер(к)ите во собата за монтажа“. Разговорот го водеше францускиот продуцент Виктор Еде (Cinephage Productions, Франција). Главен протагонист во филмовите е Стеван Лабудовиќ, кој своевремено работел во „Филмски новости“ и бил личниот снимател на патувањата на Јосип Броз Тито. На почетокот на мастеркласот, Мила Турајлиќ зборуваше за својот досегашен принцип на работа, објаснувајќи дека првите филмови ги направила со пријатели и во кругот на своето семејство. „Филмот е дел од мојот живот и многу ми беше тешко да работам со луѓе кои не се дел од мојот пријателски или семеен круг“ – рече Турајлиќ. Подоцна, со зголемувањето на обемот на обврските кон филмовите што ги правела, почнала да вклучува и други соработници кои би можеле во вистинска смисла да



Режисерката на ТЕЛО – Петра Селишкар, со протагонистката Уршка Ристиќ



Мастерклас на Владимир Гојун

помогнат во креацијата на остварувањата. Така, на најновите два филма биле вклучени две француски монтажерки кои не го разбирале српскиот јазик. Токму тој факт Турајлиќ го искористила во правeњето на драматургијата на приказната како филтер за селекција на кадри од преобемниот материјал.

Имајќи предвид дека првиот филм на Турајлиќ СИНЕМА КОМУНИСТО (2010) беше посветен на кинематографијата во поранешна Југославија, беше поставено прашање дали нејзина цел е правeње филмови за државата што веќе не постои. Турајлиќ одговори дека со двата нови филмови сакала да го забележи моментот кога во нејзиниот роден град Белград се случил големиот настан од основањето на Движењето на неврзаните во 1961 година, кое тогаш се појавило како отпор во Студената војна помеѓу Истокот и Западот, а целта на филмовите е да потсети дека некогаш имало идеја за Третиот



Мастерклас на Мила Турајлиќ

свет. Во филмот НЕВРЗАНИТЕ: СЦЕНИ ОД ФОНДОТ НА ЛАБУДОВИЌ се опфатени пет клучни точки од основањето на Движењето на неврзаните, додека во вториот филм ФИЛМСКИ ГЕРИЛИ: СЦЕНИ ОД ФОНДОТ НА ЛАБУДОВИЌ – приказната се одвива на територијата на Алжир за време на ослободителната борба против колонијализмот. „Во сите овие 15 години се обидувам да ги слушнам шепотењата од светот и да ги забележам во моите филмови“ – заклучи режисерката Мила Турајлиќ.

Во текот на вечерната проекција на филмскиот диптих, на 20 август, во паузата помеѓу двата филма, Турајлиќ одговараше на прашања на публиката, која го исполни Куршумли-ан до последното место, а втората проекција ја посвети на Милтон Манак, бидејќи во архивот на „Филмски новости“, додека ги правела своите филмови, пронашла фотографија од посетата на Јосип Броз Тито во Битола во 1957 година, а на фотографијата се: Тито, нејзиниот протагонист Стеван Лабудовиќ и основоположникот на македонската кинематографија Милтон Манак.

Мастеркласот на хрватскиот монтажер Владимир Гојун, кој се одржа на 19 август, беше фокусиран на повеќе прашања што се отвораат на монтажерската маса, а целта е да се открие процесот на разбирање на можностите што ги носи видеоматеријалот за креација на документарниот филм. Владимир Гојун (роден 1979 во Дубровник, Хрватска) завршил филмска монтажа на Академијата за драмски уметности во Загреб, каде што работи како доцент. Тој е монтажер на меѓународно признати долгометражни филмови (БУИК РИВИЕР, ЗАД СТАКЛОТО, МЕ НОСИШ, РУДАРОТ, МАЖИТЕ НЕ ПЛАЧАТ, ЖАБАТА, СОСЕМА САМ, МУРИНА), документарни филмови (ПЛАТИ И ЖЕНИ, ХЈУСТОН, ИМАМЕ ПРОБЛЕМ!, КРАЛОТ, РУСИНОТ, МОЈОТ ПРЕВРТЕН СВЕТ, СТИЛ-МИЛ КАФЕ, НИШТО НЕМА ДА БИДЕ ВО РЕД, ИСЛЕДНИКОТ), краткометражни филмови (ЖОЛТА МЕСЕЧИНА, ЗДИВ, ЦРВЕНО СВЕТЛО, ВИСТИНСКАТА ВИСТИНА ЗА БОРБАТА) и експериментални филмови (ОД – ДО, ПРВИОТ ЗДИВ). Режираше и четири документарни филмови. За својата работа како режисер и монтажер освоил голем број награди во својата земја и во странство.

Разговорот со него го водеше Петра Селишкар, уметнички селектор на програмата на „МакеДок“. Разговорот почна со сеќавања од детството, а Гојун откри дека уште како дете многу сакал да гледа филмови, а често се случувало во текот на еден ден да изгледа по 3-4 филма. Како тинејџер мислел дека ќе стане филмски режисер, па сепак, кога се запишувал на Филмската академија во Загреб, се од-

лучил за одделот за монтажа. „Сакав да влезам во нешто непознато, нешто што не го знам. Не станав режисер, но имаше многу предности да бидеш монтажер“ – рече Гојун. Тој додаде дека сè уште ја чувствува фасцинацијата од магијата на филмот и склопувањето на филмските кадри во една целина.

Гојун работи како доцент на Академијата за драмски уметности во Загреб, на одделот за филмска монтажа и рече дека не знае дали е добар професор, бидејќи на своите студенти не им држи предавања со зборови, туку секогаш се обидува да им ги пренесе сите свои искуства за процесот на монтажа. За своите многубројни искуства со различни филмови и автори Гојун рече дека некогаш процесот на монтажа е бавен, бидејќи за да ја најде и да ја претстави вистинската страна на приказната е потребно монтажерот многупати да го изгледа целиот материјал, да ја најде суштината на приказната, да го дефинира карактерот на протагонистите и да ја внесе целата своја креативност во нижењето на структурата на филмот. Кога ќе се најде пред непремостлива пречка, монтажерот треба да се надмине себеси, да ги помести границите на монтажа и да трага по решенија што ќе го доведат филмот до неговиот крај. Исто така, истакна дека сите сегменти на монтажата (слика, звук, музика, тонски дизајн) мора да функционираат компатибилно,

бидејќи сите тие се важни за восприемањето на целиот филм. „Секој филм е базиран врз колективна работа и придонесот на сите чинители е исклучително важен за финалната верзија на филмот“ – заклучи Гојун.

Работилница за монтажа

Работилницата за монтажа со наслов „Трагајќи по слоевите“ се одржа од 18 до 20 август. Со работилницата раководеа светски познатиот дански монтажер Јеспер Осмунд и данскиот критичар Туе Стин Милер. Резултатите од работилницата беа презентирани во првиот сегмент од работата на петтото издание на форумот „МакеКоПроДокс“ на 21 август во МКЦ. На работилницата учествуваа четири избрани филмски тимови од Бугарија, Грција, Турција и Романија – со проект што е во процес на монтажа. Работилницата се одвиваше во монтажерското студио на Атанас Георгиев, а учесниците имаа можност да откријат нови алатки за монтажа, да научат да ги препознаваат слоевите на приказната во своите дела и да отворат нови можности за продуцирање на проектот. Менторот Јеспер Осмунд откри дека неговиот начин на работа е сличен како структурата на кромидот – открива слој по слој, за да допре што подлабоко во приказната.

Петра Селишкар и Мила Турајлиќ во Куршумли-ан





**Од филмските проекции на платото
пред Музеј на Македонија**

„МакеКоПроДокс форум“

Петтото издание на форумот „МакеКоПроДокс“ се одржа од 21 до 23 август во Младинскиот културен центар. Во текот на првиот ден, покрај презентацијата на резултатите од работилницата за монтажа, се одржа и панел-дискусија за филмските копродукции со акцент на релациите помеѓу монтажните и продуцентите. Панелот го модерираше продуцентот и поранешен монтажнер Виктор Еде (Франција), а учествуваа Јелена Максимовиќ и Драган Вон Петровиќ, монтажери од Србија, како и продуцентот Рок Бицек од Словенија. Монтажерот Драган Вон Петровиќ посочи дека природната релација во креацијата на документарните филмови е помеѓу авторите и монтажните, а продуцен-

тите се присутни за да обезбедат финансиска поддршка за проектот. Истакна и дека документарните проекти добиваат средства од државни фондови и агенции и дека мора да е присутна одговорноста на сите учесници во процесот кон јавните пари, кои се наменети за правење уметност, а не за правење филмови „за по дома“.

Како трет сегмент од првиот ден на петтиот „МакеКоПроДокс форум“ – беше учеството на претставници од балканските филмски центри кои имаа презентација на можностите за копродуктирање на филмски проекти. Секоја агенција, филмски центар или фонд има свој систем на работа и различен пристап кон поддршката на мнозинските и малцинските копродукции и затоа беше важно тие да бидат посочени пред филмските автори присутни на 14. „Македокс“. Претставувањето на филмските центри беше модерирano од Хеле Хансен, независен консултант за документарен филм, а учествуваа: Бојан Лазаревски, директор на македонската Агенција за филм, Валентина Лусупоџаев, директор на Филмскиот центар на Молдавија, Атина Карталу, директор на Грчкиот филмски центар, Блерта Зеќири, директор на Кинематографскиот центар на Косово, Морана Икиќ Комијеновиќ, претставник на Хрватскиот аудиовизуелен центар, додека онлајн на презентацијата се вклучија: Гергана Даковска од Националниот филмски центар на Бугарија, Марија Никчевиќ од Филмскиот центар на Црна Гора и Мејлинда Тафа од Албанскиот центар за кинематографија.

На 22 август, 11 проекти во различни фази на продукција од Балканот, меѓу кои и два македонски, имаа „пичинг“ и состаноци „еден-на-еден“ – со филмски професионалци и гости на Фестивалот. Во попладневните часови, во хотелот „Арка“ се одржа средба на претставници на фестивалската мрежа „Dос Around Europe“. Форумот беше организиран и поддржан од фестивалот „МакеДокс“, Агенцијата за филм на РСМ, МЕДИА деск МК, Грчкиот филмски центар, „Вардар филм“, Документарното здружение на Европа и Младинскиот културен центар – Скопје.

Фестивалско жири

Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“ секоја година доделува награди во пет категории, и тоа „Кромид“ за најдобар филм од Главната програма, „Млад кромид“ за филм од програмата „Нови автори“, „Сечкан кромид“ за најдобар краток документарец, „Кокарче“ за најдобар студентски филм и „Награда за најдобри етички идеи“. Во петте комисији за наградите членуваат 15 интер-



Презентација на форумот „МакеКоПроДокс“

национални професионалци од документарниот филмски свет, а наградите беа објавени и доделени на последната фестивалска вечер – на 24 август, во прекрасниот амбиент на Куршумли-ан.

Комисијата за доделување на наградата „Кромид“ за најдобар филм во Главната програма беше во состав: Наталија Либет, филмска продуцентка и сопственичка на киевската продукциска компанија „2Брејв продакшнс“ (2Brave Productions) водена од жени; Родолфо Кастиљо-Моралес, мексикански режисер, програматор и куратор, специјализиран за современа документаристичка кинематографија; и Јелена Максимовиќ, дипломирана филмска монтажержка на Факултетот за драмски уметности во Белград, која од 2015 година предава на Катедрата за дигитални уметности при Факултетот за медиуми и комуникации во Белград, Србија.

Во комисијата за наградата „Млад кромид“ беа: Лорен Кларк, која креира филмски програми, а истовремено е кураторка и истражувачка сместена во Глазгов, Шкотска; Владимир Гојун, хрватски филмски монтажерж, кој дипломирал на Академијата за драмски уметности во Загреб, каде што денес работи како вонреден професор; и Рок Бичек, словенечки режисер и продуцент, кој во 2011 година ја основал независната продукциска компанија „Цвингер филм“ (Cvinger Film), со седиште во Љубљана и филијала во Виена, Австрија.

Комисијата за доделување на наградата „Сечкан кромид“ за најдобар краток документарец беше во состав: Марина Костова, наградувана новинарка и една од најактивните филмски критичарки во Македонија, како и основачка членка и заменичка главна уредничка на дигиталната редакција СДК.мк (www.sdk.mk), а во моментот е претседателка на Македонската секција на Интернационалната федерација на филмски критичари – ФИПРЕСЦИ (FIPRESCI), додека самата учествувала во жирија на критичари на ФИПРЕСЦИ на бројни фестивали низ светот; Барбара Орлич-Шчипула, организаторка на филмски настани, специјалистка за филмска промоција, универзитетска предавачка, како и претседателка на Управниот одбор на „Краковската филмска фондација“, непрофитна организација, чија основна цел е широка промоција на филмската уметност и поддршка на филмациите и продуцентите од Полска; и Драган Вон Петровиќ, монтажерж и режисер на документарни и играни филмови,

ви, кој е чест гостин предавач, модератор на панел-дискусии и советник за монтажа за документарни и долгометражни играни филмови на повеќе фестивали, а во 2021 година ја освоил наградата за најдобар монтажерж, доделена од Здружението на монтажери на Србија.

За наградата „Кокарче“ за најдобар студентски филм одлучуваше комисијата во состав: Марко Грба Синг, уметнички директор на Меѓународниот документарен филмски фестивал „БелДокс“ во Белград од 2018 година; Стефани Фухс, која е дел од продажниот тим на „Аутлук филмсејлс“ од 2014 година, дава експертиза како советничка за филмската индустрија и како панелистка, а била дел и од неколку жирија на интернационални филмски фестивали; и Витеслав Чованец, кој дипломирал филмска и аудиовизуелна култура на Универзитетот „Масарик“ во Брно, а од септември 2017 година е дел од тимот на Чешкиот филмски центар при Чешкиот филмски фонд, каде што е одговорен за промоција на чешки документарни и кратки филмови во странство.

Во комисијата за „Награда за филм со најдобри етички идеи“ беа: Андреас Јунсен, режисер и самоук филмација, кој од 2003 година со голем успех самиот ги режира, продуцира и финансира своите филмови; Серџо Трефо од Бразил, кој магистрирал филозофија на Сорбона и почнал да работи во Лисабон како новинар, а потоа и како продуцент и филмски режисер; и Васко Маглевшов, македонски новинар, кој веќе петнаесет години работи во повеќе телевизии и онлајн-медиуми, од 2016 година објавува филмски рецензии и интервјуа со режисери, актери и филмски работници за специјализираното филмско списание „Филм плус“ и во неделникот „Филмски печат“, а моментално работи како новинар во Балканската истражувачка репортерска мрежа (БИРН).

Награди

Комисијата за доделување на наградата „Кромид“ за најдобар филм во Главната програма, во состав: Наталија Либет, Родолфо Кастиљо-Моралес и Јелена Максимовиќ, наградата ја додели на документарниот филм ПОМЕГУ РЕВОЛУЦИИТЕ на романскиот режисер Влад Петри со образложение: „Главната награда ја доделуваме на документарецот чијшто автор и косценаристи задираат во револуциите и граѓанските немири за да откријат гласови од жени од една далечна ера. Сепак, нивните



Наградите на 14. Издание на „МакеДокс“

надежи и желби, љубовта и пријателството ни носат неверојатни емоции нам, на модерната публика, сега и овде. Исто така, веруваме дека овој филм ја содржи најсинематската секвенца во оваа селекција на филмови на 'МакеДокс'. Во филмот има и танц и оган кои се среќаваат во двојна експозиција". Комисијата додели и Посебно признание на филмот НЕМА ДА ИСЧЕЗНЕМЕ на украинската режисерка Алиса Коваленко со образложение дека „филмот е приказна за созревање, која нè тера да веруваме дека дури и во тешките времиња на војна и неизвесност иднината, сепак, постои и е вредна за исчекување“.

Комисијата за наградата „Млад кромид“ за најдобар филм од програмата „Нови автори“ во состав: Лорен Кларк, Владимир Гојун и Рок Бичек – наградата ја додели на грузискиот филм ВОЛШЕБНАТА ПЛАНИНА на авторскиот тандем Маријам Чачија и Ник Војт со образложение: „Спомените се нешто крeвко, а овој филм покажува како и личните и историските сеќавања можат да бидат распарчени. Филмот нуди свеж и уникатен пристап во истражувањето и ископувањето на личните трауми/ужаси. Филмаџиите го ткаат личното, политичкото и физичкото во визуелно, речиси, клаустрофобично искуство од она што се случило во минатото и сегашноста, истовремено укажувајќи кон актуелното“. Посебно признание во оваа категорија доби филмот КУКАТА ЗА ТАЛКАЧКИ ДУШИ на шпанскиот автор Пабло Лаго Дантас.

Во категоријата за краткометражни документарци, комисијата во состав: Марина Костова, Барбара Орлич-Шчипула и Драган Вон Петровиќ наградата „Сечкан кромид“ ја додели на визуелно восхитувачкиот и маестрално режиран краток документарец ИЗЛЕЗ на руските автори Евгенија Арбугаева и Максим Арбугаев со образложение: „На еден далечен арктички брег во една запустена колиба, еден осамен човек ги поминува деновите чекајќи нешто. И кога нешто ќе се случи, сликите, речиси надреалниот арктички свет, со стотици илјади моржови на брегот одеднаш откриваат шокантни последици од климатските промени“. Посебно признание во селекцијата на кратки документарци доби НА РАБОТ НА ВОДАТА на шпанските автори Марија Елорка и Ињиго Салаберија поради „личната контемплативна приказна за креативниот процес и времетечението раскажана низ обмислена структура, користејќи архивски снимки, кои документираат промени предизвикани од човечки фактор низ текот на времето“.

За наградата „Кокарче“ за најдобар студентски филм одлучуваше комисијата во состав: Марко Грба Синг, Стефани Фухс и Витеслав Чованец, а наградата ја додели на АЧЕВИК, ПЕСНАТА НА ХРАБРИТЕ ЖЕНИ на Елина Каствлер, бидејќи „филмот се занимава со темата на исцелување и тага на еден непретенциозен и прониклив начин. Филмот е сведоштво за силата и отпорноста на жените, но тој е и чувствително и поетско истражување на единството и моќта на музиката да излечи и да трансформира“. Посебно признание од селекцијата на студентските филмови доби СИЛОСОТ (Budapest Silo) на Зофија Пацолаи од Унгарија. Жирито беше импресионирано од слоевитото портретирање на протагонистот Јозеф. Филмот не затвора очи пред суровата реалност на тешката работа, но ја покажува човечноста во неа, како и издржливоста и посветеноста. Одбивајќи да се откаже од својот сон за подобар живот, ова е моќно и трогателно сведоштво за човечкиот дух.

Комисијата за „Наградата за филм со најдобри етички идеи“, во состав: Андреас Јунсен, Серџо Трефо и Васко Маглешов наградата ја додели на НА АДАМАН на Николас Филибер со зборовите: „Едноставен. Прекрасен. Совршен“. Станува збор за филм-

ско остварување што го портретира уникатниот центар за грижа, кој плови сред реката Сена во срцето на Париз. Таму се добредојдени возрасни луѓе што страдаат од психички нарушувања за да се поврзат со времето и просторот околу себе, да закрепнат и да се поткренат, а тимот што го води центарот на сите можни начини дава отпор кон дехуманизацијата и уништувањето на психијатријата.

На статуетките што им беа врачени на наградните автори се аплицирани различни форми на кромид, кој со својата слоевитост е симбол на Фестивалот на креативен документарен филм „Маке-Докс“. Автор на статуетките е Андреј Марјановиќ.

Во индустрискиот дел од фестивалот, на петтото издание на форумот „МакеКоПроДокс“ беа доделени и награди, а првпат беше дадена и парична награда од „Инфо-код“ за српскиот проект РАЗМЕНА ИЛИ КАКО ГО ПРЕЖИВЕАВ ПУБЕРТЕТОТ (Exchange or How I survived puberty). Истиот проект доби награда и од Документарното здружение на Европа. Мрежата „Doc Around Europe“, каде што „Маке-Докс“ членува заедно со „ДоксБарселона“, „Фипа-док“ и „Док.Фест Минхен“, додели награди за проектите: АДЕЛИНА од Косово, АНИМАЛИУМ ИСТАНБУЛ од Турција и НЕ САКАМ (I Don't Want) од Македонија. „МИА форум“ додели награда на проектот ЗА 24000 БАКНЕЖИ (Con 24000 Baci). Наградите се однесуваат на акредитација за учество во индустрискиот сегмент на фестивалите од мрежата.

Во рамките на последната вечер – на 24 август на програмата во Куршумли-ан – беа: краткиот документарец ЕВЕ, И ЈАС ТАНЦУВАМ (Чешка, Германија, 2023, 21') на Мохамад Вализадеган, чија приказна зборува за танцот како начин на себеизразување, но и за забраните за танцување во Исламската Република Иран и долгометражниот документарен филм ВИКА! (Полска/Германија/Финска, 2023, 72 мин.) на Агњешка Цифка, кој ја раскажува животната приказна на 84-годишната харизматична и колоритна диџејка Вика, која е вистинска ѕвезда на варшавските ноќни клубови. Во Сули-ан, последниот филм од програмата „Земја во фокус – Данска“ – беше долгометражниот документарен филм МУЗИКА ЗА ЦРНИ ГУЛАБИ (Данска, 2022, 92 мин.) на Андреас Кофуд и Јурген Лет, кои ги отвораат прашањата дали е можно емоциите на музиката да се пренесат со зборови.



Награда „Кромид“ за Влад Петри



Награда „Млад кромид“ за Маријам Чачија и Ник Војт



Од доделувањето на наградите во Куршумли-ан

Годинава, Фестивалот „МакеДокс“ беше поддржан од Агенцијата за филм на РСМ, Програмата МЕДИА на „Креативна Европа“, Националната фондација за демократија од Вашингтон, Министерството за култура, Институтот „Јунус Емре“ – Скопје, Чешката амбасада во Скопје, Чешкиот културен центар во Софија, Амбасадата на Кралството Шпанија, Францускиот институт, Грчкиот културен центар, Данскиот филмски центар, МЕДИА деск МК, Документарното здружение на Европа, „Вардар

филм“, Младинскиот културен центар, Музеј на РСМ, Археолошки музеј, Факултетот за ликовни уметности при УКИМ, Националната галерија на РСМ, такси „Глобал“.

Медиумски покровители на „МакеДокс“ се: МТВ – Прв програмски сервис, „Слободен печат“, „Нова Македонија“, „Еспресо.мк“, МКД.мк, УМНО.мк, СДК.мк (Сакам да кажам.мк), „Плус инфо“, „Окно“, „Офф.нет“, Е-магазин, „Лице в лице“, Радио МОФ, Радио Џез ФМ, Радио Канал 103, Радио Антена 5, Радио Бубамара, Лајф радио, „Поп-ап“, „Види вака“, „Гледај.мк“, „Кајгана медиa“ и „Култура бета“.

„Патувачкото кино“ на „МакеДокс“ 2023

Здружението за промоција на документаристиката „МакеДокс“ го реализираше 14. издание на „Патувачкото кино“, кое е во симбиоза со Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“. По низа различни формати што беа предизвикани од надворешни фактори (ковид-пандемијата и сл.), „Патувачкото кино“ се врати во својот стандарден формат на реализација по завршувањето на фестивалот „МакеДокс“ во Скопје. Два нови моменти беа присутни на ова „Патувачко кино“, а тоа се: преднастанот, кој се одржа на 26 август покрај реката Бабуна во близина на с. Црквино – во рамки на манифестацијата „Средби на родот“, каде што беа прикажани два креативни документарни филмови и со што почна „Патувачкото кино“, додека вториот новитет беше промоцијата на музичкиот албум „Вознесено“ (Ascend) на бардот на македонската и екс-ју музичка сцена Горан Таневски, поранешен вокал на култната група „Мизар“, која се одржа пред филмската проекција во с. Теово на 15 септември. Покрај промоцијата на албумот, имаше и проекција на спотови направени за песни од албумот.



Патувачко кино на „МакеДокс“ - на манифестацијата „Средби на Родот“ (фото Бранд Ферро)

Филмската програма на 14. „Патувачко кино“ на „МакеДокс“ се одвиваше во два термина, од 8 до 11 септември во регионот околу Свети Николе и од 14 до 17 септември во велешкиот регион. „Во овие 14 години успеавме да направиме мост помеѓу урбаното и локалното население во речиси 100-тина села и помали градови низ цела Македонија, овозможивме пошироката јавност да се запознае со културните слоеви на руралните средини, а истовремено успеавме таму да однесеме нови културолошки вредности. Од оваа година, фокусот на „Патувачкото кино“ беше ставен на прибирање мемориска граѓа од постари лица во населените места каде што се одржуваа проекциите“ – посочи Бранд Ферро, извршен продуцент на „Патувачкото кино“.

Филмските проекции на „Патувачкото кино“ под отворено небо се одржаа во Свети Николе, на 8 септември, с. Горобинци (9 септември), Ерџелија (10 септември) и Мустафино (11 септември) во светиниколскиот регион, додека во велешкиот регион на 14 септември имаше проекција во с. Чашка, на 15 септември во с. Теово, на 16 септември во с. Богомила и на 17 септември во с. Горно Оризари.

Во фокус на „Патувачкото кино“ од 2023 година е собирањето мемориска граѓа од постарите жители во посетените села. Со таква цел, екипата на „Патувачкото кино“ се сретна со дедо Дане Наумов, 85-годишен клисар во манастирот Света Богородица во селото Ѓуриште. Дедо Дане пред камерата ги сподели своите животни искуства и екипата на „Патувачкото кино“ ја запозна со лековитото дрво – стар даб.

Филмската проекција во селото Теово на 15 септември беше реализирана во два сегмента. Како новитет во програмата на „Патувачкото кино“, во првиот сегмент беа промовирани осум видеоспота направени на песни од музичкиот албум „Вознесено“ (Ascend) на бардот на македонската и екс-ју музичка сцена Горан Таневски, поранешен вокал на културната група „Мизар“. На проекцијата беа присутни мештани од селото, но имаше и публика од



Патувачко кино на „МакеДокс“ - Бранд Ферро во Ерџелија (фото Сашо Алушевски)



Патувачкото кино „МакеДокс“ - во Мустафино (фото Сашо Алушевски)

Скопје дојдена на промоцијата на албумот. „Со истата возбуда со која ги следите проекциите на 'Патувачкото кино', имаме уникатна можност да ги проследиме и видеоостварувањата за песните на Горан Таневски, чиј длабок вокал остави силни траги во македонската музичка историја. Со албумот 'Вознесено' – тој испраќа порака дека секој уметник и секој човек треба да настојува секогаш да се издигнува себеси барем едно ниво повеќе од тоа што е – и на тој начин да го даде својот креативен придонес на светот и на векот“ – беше истакнато на промоцијата во Теово.

Во музички стил, во вториот сегмент на проекцијата во Теово беше прикажан креативниот документарен филм МОЈОТ ПРЕВРТЕН СВЕТ на режисерката Петра Селишкар и директорот на фотографија Бранд Ферро, во продукција на „Петра Пан филм продукција“ (Словенија), ППФП (Македонија) и „Рестарт“ (Хрватска).



**Патувачкото кино на „МакеДокс“ - во Теово
(фото Сашо Алушевски)**

Проекцијата на документарни филмови во Горно Оризари, со над 350 посетители, беше круна на активностите на 14. „Патувачко кино“ на „МакеДокс“, кое од 14 до 17 септември беше во областа Азот во велешкиот регион. На последната вечер, на 17 септември, „Патувачкото кино“ премиерно го прикажа документарниот филм ИСТОРИЈАТА НА ОРИЗАРИ, во продукција на Здружението на граѓани „Гласот на Оризари“. Филмот ја прикажува преселбата на Санџаклиите во селото Горно Оризари со изјави од постарите жители на селото, но и со вклучување на помладите генерации, кои зборуваат за животот во населбата. Сценариото на филмот е на Семир Алимов, монтажата на Елмин Каришиќ, а наратор е Енвер Карталивиќ. По документарниот филм беа прикажани три кратки анимирани филмови за младата публика во Горно Оризари.

Успешната мисија на „Патувачкото кино“ на „МакеДокс“ ја потврдуваат околу 900 посетители во осумте населени места во двата региона. Покрај проекцијата на креативни документарни филмови во руралните средини, организирањето на „Патувачкото кино“ е дел од пошироката рамка на децентрализација на културата низ целата држава. Реализацијата на „Патувачкото кино“ е поддржана од Агенцијата за филм на РСМ и од Фестивалот „МакеДокс“.



Патувачкото кино на „МакеДокс“ - во Горно Оризари (фото Сашо Алушевски)

НИКОЛА Д. САРАЛИЈА-МАКЕДОНСКИ

ПРИКАЗНАТА ПРОДОЛЖУВА СО НОВИ ИСКУСТВА

- за 18. Меѓународен филмски фестивал „Астерфест“, 2023 -

УДК 791.65.079(497.742)“2023“(049.3)
Кинопис 62(34), 2023



Од 4 до 8 август, во Струмица, се одржа 18. издание на Меѓународниот филмски фестивал на кратки и документарни филмови „Астерфест“, под мото-то „Со нови искуства“. Фестивалот беше во знакот на новите тенденции во кусометражниот, документарниот и авторскиот филм. Инаку, „Астерфест“ (основан во 2005) е македонски фестивал со најдолга (дводецениска) традиција за специјализирано, профилирано прикажување на жанрот на кратки и документарни филмови и како таков, има уникатна физиономија во регионот. Беспрекорната организација беше на „Тивериополската филмска алијанса“ во соработка со „Revolution Production“ на Дејан Милошевски, а финансиски поддржано од Општина Струмица и од Агенцијата за филм. За одбележување е што – и покрај крајно скромниот буџет – седмата уметност беше добро поткрепена од седмата сила: имено, фестивалот имаше солидна медиумска застапеност, особено на МТВ и националните медиуми.

Пеколните струмички горештини не беа пречка за големиот интерес и масовната посетеност на фестивалската програма. Впрочем, во последниве години идеално решение се вечерните проекции на отворено. Амфитеатарот во Градскиот парк во Струмица, со максимален капацитет од 300 места, беше

претесен да ги прими сите филмофили и поклоници на веќе традиционалниот „Астерфест“. Фестивалот го отвори градоначалникот Костадин Костадинов со убедување дека во петте фестивалски денови, струмичкиот амфитеатар ќе биде вистинско место за споделување на љубов, среќа и задоволство. „Филмската магија во Струмица сè уште трае, а нејзиното главно обележје е Интернационалниот филмски фестивал „Астерфест“, кој годинава, на задоволство на љубителите на филмската уметност, го доживува своето 18. издание“, рече Костадинов. „По заслуга на „главниот виновник“ Горан Тренчовски, зрелоста на фестивалот е веќе докажана, а ние сме сведоци како тој, од година во година, таа зрелост ја потврдува сè повеќе и повеќе. Во прилог на таквите наши очекувања оди сериозната програмска понуда со бројни филмови од земјава и странство, зад кои стојат еминентни филмски автори“, констатира градоначалникот Костадинов.

Следуваше обраќање на основачот на фестивалот и уметнички директор – д-р Горан Тренчовски, кој истакна дека е особено возбуден кога гледа исполнето гледалиште. „Срцето ми е полно кога гледам полн аудиториум со причина за нашиот и вашиот „Астерфест“, филмски фестивал што го поч-

Горан Тренчовски на отворањето на фестивалот





Од отворањето на фестивалот

навме во 2005 година со поддршка на една многу мала, но мокна, значајна и ентузијастичка група филмски автори и двигатели на филмската уметност. Нема поголемо задоволство да се гледаат прекрасни филмови, автори што ветуваат, и оние што се веќе докажани и оние што допрва ќе се докажуваат“, кажа Тренчовски.

Легендарната Каталин Ладик, овогодишен добитник на наградата „Астер“ за животно дело, емотивно се заблагодари на ова високо признание. „Во Југославија почнав да се дружам со разни уметници, па и со македонски. Често бев во Македонија – и како поетеса на „Струшките вечери на поезијата“, имав перформанси во Македонија и како изведувачка, а и на ликовен начин бев присутна тука, иако сè уште не сум имала изложба. Имав многу добри врски со разни уметници од тука“, изјави Ладик.



Каталина Ладик, овогодишен добитник на наградата „Астер“ за животно дело

Каталин Ладик (родена во 1942 г.) е филмска и театарска актерка, писателка, една од најистакнатите, најплодни и најнаградувани претставнички на алтернативната изведувачка уметност во поранешна Југославија и во Унгарија, како и една од највлијателните европски уметнички во последните децении. Кариерата ја започнала во 1963, кога дебитира на радиото и во театарот. Истата година ја проширува својата актерска активност и на филмот и на телевизијата. Досега има одиграно многу значајни улоги во филмови од современи режисери, како Лордан Зафрановиќ, Карољ Вичек, Миклош Јанчо, Зоран Маширевиќ, Андраш Рајнаи и други. Во 1992 година се преселува во Унгарија, а во следните 20 години живее и работи наизменично во Нови Сад, Будимпешта и на островот Хвар. Паралелно со своите улоги и книги, таа се занимава и со звучна и визуелна поезија, експериментална музика и перформанси.



„Астер-портрет“ на лауреатот Каталина Ладик

Каталина Ладик со наградата



Во овогодишната програмска селекција имаше 23 исклучителни кратки играни филмови, документарци и анимации, кои се натпреваруваа за „Златна потковица“, „Сребрена потковица“ и „Бронзена потковица“ и за неколку други награди.

На главната програма се најдоа: полскиот 3 ГЕНАРАЦИИ на Паулина Зиулковска, канадскиот ГАВРАНКО на Шон Меккерон, британските филмови ДЕБИТАНТКАТА на Елизабет Хобс и УШТЕ ЖИВ на Лијам Сент-Пјер, американските ЕЖ на Д. Митри и ЗА СКЕПТИЦИТЕ на Дон Вестлејк, па бугарскиот ЗАДАЧА на Дејан Ангелов, иранскиот ПОМОШ на Мехди Хосеинзадех, црногорско-српскиот ПРОЦЕНТИ ЖИВОТ на Владимир Перовиќ, францускиот ТАТКОТО, СИНОТ И РАВ КАЛМЕНСОН на Дајан Д. Валид, португалскиот ТРГОВЦИ СО МРАЗ на Жоао Гонзалез, германските ШЕКСПИР ЗА СИТЕ на Ханес Рал и ЖИВОТ ВО МЕУР на Натали Мекмахон и Никола Дрвошанов, како и словенечкиот ЛЕГЕНДАТА ЗА ЗЛАТОРОГ на Леа Вучко. Од македонските филмови беа прикажани ТАЛЕ И КОРОНА на Томислав Алексов, СЦЕНАРИОТО на Александра Кардалевска, ЗВУКОТ НА ТИШИНАТА на Анастасија Лазарова Пилинг, како и дипломските филмови КАЖИ МИ ДЕКА СМЕ





Фестивалски филмски проекции во струмичкиот амфитеатар

ЗА СТВАРНО на Максим Илковски и НОВИОТ ПОЧЕТОК на Тања Симоновска. Во програмата беа и краткиот британски филм што оваа година доби „Оскар“ – ИРСКО ЗБОГУВАЊЕ на Том Беркли и Рос Вајт, како и данскиот филм номиниран за „Оскар“ – ИВАЛУ на Андерс Валтер.

Фестивалот првпат имаше и три светски премиери. Свеченото отворање започна со австралиската фикција ШТИПЕЊЕ на Еми Патмор и Ана Дворжак, филм за ученичка во последна година од средното училиште која се бори со тивката болест што ја крие од мајка си и понатаму несетено совладува на од притисокот на семејството, нејзините вршници и општеството. Втората фестивалска вечер, одржана во НУЦК „Антон Панов“ поради невреме, премиера имаше македонскиот ЛУКА, во режија и монтажа на Ице Виранов, според сценарио на Џејд Бинева, краток документарец што го прикажува животот на група млади музичари од Струмица, кои во кризни времиња за опстојување на алтернативната културна сцена се борат да најдат начини за изразување на својата музичка креативност и иновативност. Директор на фотографија е Столе Анге-

лов, камерата е на Иво Јанков, музиката на Ставро Ангелаков и Љубен Маџиров, а продуценти се Никола Пијанманов и Васил Михаил.

Третата фестивалска вечер, по прогласувањето на наградите и прикажувањето на наградените филмови, специјална премиера имаше СОНЦЕТО НЕ ГРЕЕ НА СИТЕ СТРАНИ, по сценарио и во режија на Глигор Кондовски. Филмот ја следи приказната за македонскиот Елвис Присли – Ване Црнгаров, роден во струмичкото село Куклиш, кој заминува да живее во Австралија. Сиромаштијата го тера главниот лик да почне да се занимава со музика и така да заработува за живот. Приказната се одвива и во Австралија, каде што тој настапува како легендарниот Елвис Присли, но и во Куклиш по кој тагува и за кој е носталгичен целиот живот. Документарецот изобилува со музика, која му дава боја на филмот и преку неа гледачот се поврзува со Ване и ја чувствува неговата болка. Камерата и монтажата се на Слаѓан и Давид Милошевски, Беби Зекировски и Иван Костадиновски. За одбележување е што филмот предизвика невиден интерес кај струмичани, па амфитеатарот во Градскиот парк немаше слободно место ниту за стоање.



**Фестивалското жири на „Астерфест“ - Мили Чумиќ,
д-р Дрита М. Фазлија и м-р Гоце Ристовски**

Официјалното стручно жири во состав: м-р Гоце Ристовски (писател и универзитетски професор), д-р Дрита М. Фазлија (филмски продуцент и универзитетски професор) и Мили Чумиќ (филмски продуцент и дистрибутер од Велика Британија), по опстојна расправа за сите 23 филма во официјалната конкуренција, прикажани на 18. Меѓународен филмски фестивал „Астерфест“, едногласно одлучи да ги награди филмовите:

- наградата „Златна потковица“ (Гран-при) е доделена на филмот ИВАЛУ (IVALU) на авторите Андерс Валтер и Пипалук К. Јоргенсен од Данска;
- наградата „Сребрена потковица“ е доделена на филмот ЕЖ (HEDGEHOG) на авторот Д. Митри од САД;
- наградата „Бронзена потковица“ е доделена на филмот ШТИПЕЊЕ (PINCH) на авторките Еми Патмор и Ана Дворжак од Австралија;
- наградата „Ѓорѓи Абаџиев“ за сценарио е доделена на авторката Александра Кардалевска за македонскиот филм СЦЕНАРИОТО (THE SCRIPT);
- наградата „Ацо Алексов“ за режија е доделена на авторот Дејан Ангелов за филмот ЗАДАЧА (TASK) од Бугарија;



Наградата „Златна потковица“



- награда за филм од македонската продукција е доделена на македонскиот филм ЗВУКОТ НА ТИШИНАТА (THE SOUND OF SILENCE) на авторката Анастасија Лазарова Пилинг;

- награда за студентски филм е доделена на НОВИОТ ПОЧЕТОК (THE NEW BEGINNING) на авторката Тања Симоновска;

- специјална награда за современ третман на традиционалните семејни вредности е доделена на филмот ИРСКО ЗБОГУВАЊЕ (AN IRISH GOODBYE) на авторите Том Беркли и Рос Вајт од Велика Британија;

- специјална награда за инвентивен ведар пристап кон теми што говорат за глобалната состојба на психоза во современиот свет е доделена на македонскиот филм ТАЛЕ И КОРОНА (TALE AND CORONA) на авторот Томислав Алексов;

- специјална награда за придонес во разоткривањето на ефектите од алтернативниот уметнички креативен пристап наспроти конвенционалниот живот – е доделена на македонскиот филм ЛУКА на авторот Ице Виранов.



Прес-конференција на филмот СОНЦЕТО НЕ ГРЕЕ НА СИТЕ СТРАНИ



Од филмските проекции во струмичкиот амфитеатар

Завршната вечер беше проекцијата на унгарскиот шеесетминутен ЗВУЧЕН КАФЕЗ на Корнел Силаги (Игор Бухаров) – во чест на лауреатката Ладик, со повремени придружба на Георги Трајков со акустична гитара. Во овој филм (со полното име на проектот како ЗВУЧЕН КАФЕЗ: ПОРТРЕТ НА КАТАЛИН ЛАДИК) од Корнел Силаги (познат и како Игор Бухаров), многуте јазици на српско-унгарската поетеса, актерка и визуелен уметник Каталин Ладик се здружуваат заедно и создаваат јазик што иманентно постои и сите ние го разбираме, а тоа е оној на кој Ладик ни ја раскажува приказната за нејзиниот живот. Таа е прошарана со јазикот на нејзините песни зборови што се движат, лебдат и пристигнуваат како водата во заливот на островот Хвар во Хрватска, од каде што ја гледаме како ни говори и рецитира.

На „Астерфест“ се одржа и проекција на реставрираната верзија на долгометражниот игран филм ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, во знак на годишнините – 5 години од смртта на режисерот Љубиша Георгиевски и 55 години од продукцијата на овој негов филм, со Ристо Шишков во главната улога.



Како дневни настани на „Астерфест“, во „Европска кука“ во Струмица се одржа и „Астер-портрет“ на Каталин Ладик. Исто така, во соработка со Кинотеката на РС Македонија – се одржа и пригодна промоција на поновите изданија филмска литература на Кинотеката (Луис Буњуел, Дина Јорданова, Атанас Чупоски). Фестивалците го посетија и древниот манастир Св. Богородица Елеуса во Вељуса, каде што претходните години се одржуваа „Тивериополските беседи“, во чест на лауреатот на „Астерфест“.

Претставувајќи го „Астер-портретот“ на лауреатката Каталин Ладик, м-р Гоце Ристовски истакна: „Бројните награди се сведоштво за успешноста на Каталин Ладик во нејзината уметничка дејност, но и повеќе од тоа, за нејзината хуманост, справедливост, за нејзината не само естетска туку и етичка

борба. Затоа, меѓу наградите има и такви како што е наградата за мир“. Потоа продолжи: „Пред два месеца, со театарот ‘Деже Костолањи’ во Суботица, со кој раководи Андраш Урбан, еден од водечките европски режисери, Каталин Ладик соработува вторпат. Еднаш како актерка, а вториот пат како коавторка или субјект/објект во претставата ‘Каталин Ладик доживеа нервен слом, ја напушта работата како банкарски службеник и станува концептуален уметник’ – а како што истакна и самата таа – ‘Овој театарски проект е, всушност, една од митологиите за Каталин Ладик, митологиите што се плетат уште за време на нејзиниот овоземен живот’“. По беседата на промоторот Ристовски и искажувањето на лауреатката Каталин Ладик – присутните имаа можност да се вклучат со конкретни прашања и директен разговор со Ладик – лично.



Најновите изданија на Кинотеката

Петар Волнаровски, советник филмолог при Кинотеката на РС Македонија и главен и одговорен уредник на „Кинопис“, промовираше три понови книги во издание на Кинотеката: „Мојот последен здив“ на Луис Буњуел (превод: Марија Цветковска), култен филмски режисер и поетичар на филмската уметност; „Кинематографијата на другата Европа“ на проф. д-р Дина Јорданова (превод: Марија Џонс), бугарско-британски филмолог и теоретичарка на филмот; и „Иницијација и покајание“ на доц. д-р Атанас Чупоски, советник филмолог во Кинотеката, автор на извонредниот стручно-теориски филмски труд базиран врз неговата докторска дисертација „Иницијација и покајание: доминантни топови во наративниот дискурс на рускиот филм на XXI век“. Исто така, во оваа прилика, Волнаровски го претстави и промовира и најновото издание на списанието за историја, теорија и култура на филмот и другите уметности „Кинопис“ (бр. 61, 2022, година XXXIII).



**Од промоцијата на најновите
изданија на Кинотеката - на „Астерфест“**





**„Астерфест“ во манастирот „Воведение на
Пресвета Богородица Елеуса“ во Велјуса**



**Од завршната
вечер на фестивалот**



АРТУР БРАУНЕР И „СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ“





„Другари, кога одиме покрај морето, гледаме како гемициите се борат за да ги дотераат гемиите до брегот. Да се претставиме и себеси за оние што на отворено море ги вложуваат сите сили и својата полна верба дека гемијата ќе ја извлечат на брегот!“ Со оваа реченица велешанецот Константин Кирков на своите другари во Солун, на почетокот на XX век, метафорично им ја објаснува мисијата за ослободување на Македонија – и оттогаш тие, еден со друг, се нарекуваат „гемиции“.

Токму „гемициите“ и нивните атентати во Солун, кога се кренати во воздух францускиот параход „Гвадалкивир“ што сообраќал на релација Марсеј – Истанбул, француската „Банк отоман“, електричната централа, поточно железните гасоводни цевки со кои ги згаснуваат сите светилки во Солун, летниот театар „Алхамбра“, во април 1903 г., непосредно пред почетокот на Илинденското востание, а со цел да го привлечат вниманието на европската јавност врз неподносливата состојба во Македонија под власта на османлискиот Султанат и тоа го плаќаат со своите животи, се повод, а воедно и тема на де-

веттиот македонски долгометражен игран филм, СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, реализиран во 1961 г. од страна на тогаш единственото македонско претпријатие за производство на филмови „Вардар филм“. Филмот е снимен девет години по ФРОСИНА (1952), филмот со кој започнува играната продукција во Македонија, која тогаш е дел од Југословенската Федерација.

СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ е реализиран во црно-бела техника, во режија на гостинот од Србија, режисерот Живорад Митровиќ, попознат како Жика Митровиќ, кому ова не му е прв ангажман во Македонија. Имено, Жика Митровиќ, три години порано, во 1958 г., го реализира филмот МИС СТОН, првиот македонски филм снимен во колор и синемаскоп техника (прв и во тогашна Југославија) и прв македонски филм на „комитска“ тема. Во МИС СТОН првпат на филмскиот екран се појавуваат македонски востаници и тоа е првиот македонски т.н. „костимиран историски спектакл“, кој доживува извонредна рецепција и е вистински хит на сезоната, и тоа не само во Македонија. Оттаму, не е изнена-

дување што Жика Митровиќ е ангажиран за уште еден филм на историска „комитска“ тема, онаа за прочуените атентати од почетокот на минатиот век во Солун, кои тогаш ја потресоа цела Европа, а ги изведоа младите македонски интелектуалци, анархистите познати како „Гемџиите“.

Митровиќ, кој во 1966 г., за „Вардар филм“ ќе го реализира и филмот ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА, на СОЛУНСКИТЕ АТЕНАТОРИ им пристапил во својот вообичаен манир, по кој е веќе препознатлив во југословенската кинематографија (ЕШАЛОНОТ НА ДР. М, 1955; ПОБАРАЈ ЈА ВАНДА КОС, 1957; КАПЕТАНОТ ЛЕШИ, 1960; подоцна и со ПРЕСМЕТКА, 1962; НЕВЕСИНСКА ПУШКА, 1963; МАРШОТ НА ДРИНА, 1964; НОЖ, 1967; и др.), а тоа значи акционен филм (т.н. „партизански југовестерн“, Мирон Черњенко), силно инспириран од американскиот вестерн, со кој Митровиќ одлично се запознал за време на престојот во САД.

Оттаму, ако и за МИС СТОН и за СОЛУНСКИТЕ АТЕНАТОРИ се употреби одредницата „комитски вестерн“, нема многу да се згреша, затоа што, помалку или повеќе, и двата филма се работени според матрицата на американските вестерн филмо-

ви, со таа разлика што во МИС СТОН доминираат руралното милје и сценографија и костимографија што ја одразуваат онаа од епохата на македонската комитска борба пред Илиденското востание, додека СОЛУНСКИТЕ АТЕНАТОРИ е целосно реализиран во урбан амбиент (со елементи на стилот на сецесија во ентериерите, за што голема заслуга има и сценографот Диме Шумка, кој е награден со „Златна арена“ за сценографија на фестивалот во Пула), во урбаното милје на тогаш многу значајното отоманско пристаниште на Егејското Море – мултикултурниот Солун, во тоа време, по Истанбул – втор град по значење во Европска Турција, а протагонистите, атентаторите, се облечени според последната париска мода. Нагласокот на мултикултурноста и другоста е забележлив и во самиот филм, во кој се зборува на неколку јазици: македонски, француски, турски, италијански.

За поврзаноста на двата филма на Жика Митровиќ, МИС СТОН и СОЛУНСКИТЕ АТЕНАТОРИ, кои обработуваат тематика од македонската борба за ослободување непосредно пред Илиденското востание, пишува и филмологот Мирослав Чепинчиќ, нагласувајќи дека „и двете дела формираат еден



своевиден филмски диптих за тогашната историска ситуација. Овие два филма се здружија на планот на создавањето еден вид национален филмски епос“ (Чепинчиќ, 1992: 117). За рускиот филмолог Мирон Черњенко МИС СТОН е своевиден пролог кон СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ (Черњенко, 1997: 65), а тој, во фусната, особено го истакнува придонесот на сценографот Диме Шумка во обликувањето на атмосферата на филмот: „Ќе забележам, дека во ниеден македонски филм, а може да се каже, и во ниеден југословенски филм од тие години, не сум видел толку стегната, толку богата сценографија, особено во ентериерите, речиси на работ на балканскиот барок, што уште повеќе ја нагласува реалната надворешност на случувањето, неговата впиеност во делничното, во битот на секојдневието од почетокот на веков (XX век, з.м.), како природна средина на настаните и на животот на ваквите личности“ (Черњенко, 1997: 66-67).

Толкувајќи ја естетиката на СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, Черњенко ќе констатира дека филмот, нетипично за времето во кое е снимен, е целосно ослободен од елементите на идеолошка и политичка априорност, а истовремено, „дејството на СО-

ЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ ниту за миг не ги напушта убавите и богати палати, деловните канцеларии, комфорните хотели, раскошните приеми, за да заврши со апотеоза на сеопштиот карневал, во чие време и ќе се случат експлозиите во сите објекти според планот на заговорниците“ (Черњенко, 1997: 65).

И токму таа различна перцепција на актите на „Гемиџиите“ во македонската и во европската јавност била најголемата пречка при реализацијата на филмот. Имено, во македонската историографија, и во епохата во која е снимен филмот, а и денес, но и воопшто во колективната меморија на Македонците, делото на „Гемиџиите“, нивната саможртва, има несомнено херојски карактер. Перцепцијата на Европа, пак, на тој чин, разбирливо, е сосема поразлична и со ретки исклучоци, и во епохата во која се случиле атентатите, а и денес, на него се гледа како на терористички акт.

Режисерот Жика Митровиќ нагласува дека токму оваа точка била пресудна во конечното komponирање на филмската приказна: „Со еден збор, приказната за Солунските атентатори требаше да се оствари на начин, кој, од една страна, нема да ги нарушува наративните токови, а од друга страна,





ќе биде на нивото на современата цивилизациска етичка норма. Во проседето кое го усвоив се поместуваа вредностите на мапата на свеста... Имено, личностите останаа во средиштето на филмот, но тежиштето на истите не требаше да остане во нив, туку надвор од нив, во страшната, перфидна, брутална, и така натаму – стварност која ги окружува. Личностите требаше минимално и небитно за драмата да се изразуваат себеси, туку со целото свое битие да бидат врзани за стварноста околу себе... Оттука, во филмот речиси и да нема биографски податоци за главните јунаци... Се обидов да направам супституција на функциите на свеста, па спрема тоа и на моралните консеквенци, со цел суштината на атентатите (повеќето од нив) да се материјализира како неминовност на дадената стварност, неминовност која ја генерализира историското искуство“ („Солунските атентатори“, 2003: 155-156).

Главните ликови во СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, разбирливо, се историски личности, „Гемициите“: Константин Кирков (Драган Оцоколик), имотен студент од Велес, Орце Поп Јорданов (Александар Гаврик), студент којшто од Швајцарија доаѓа во Солун, Павел Шатев (во филмот се употребува името

Павле, го толкува Истреп Беголи), Илија Трчков (Дарко Дамески), Димитар Мечев (Марко Тодоровиќ) и младиот Пингов (Стево Спасовски).

Покрај споменатите актери во главните ролји на атентаторите, секако треба да се истакнат и улогите на Петре Прличко, како Никола Грнчарот, татко на еден од убиените револуционери, Стојка Цекова како Италијанката сињора Орсини, станодавката на Кирков, Јон Исаја, во улогата на Евреинот Аврам, дволичен трговец и шверцер на динамит, но и соработник на полицијата, како и гостите: убавата германска актерка Марлиес Беренс во улогата на Французинката Алис, внука на директорот на „Банк отоман“ и девојка на Кирков, како и германскиот актер Јоаким Мок, во улогата на францускиот новинар Марсел, кој го симпатизира делото на атентаторите, иако не може до крај да ги разбере нивните мотиви.

И токму со ролјите на Марлиес Беренс и Јоаким Мок стигнавме до едно интересно и не докрај разјаснето поглавје од продукцијата на СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ. Имено, во годините пред продукцијата, челните луѓе на „Вардар филм“ ја контактираат продуцентската куќа „Це-це-це филм“ (CCC Film) на



прочуениот германски продуцент од еврејско потекло, Артур „Аце“ Браунер (1918 – 2019), човек што во својата долга и плодна кариера продуцирал над триста филма, во обид да воспостават соработка за „реципрочно ангажирање на Ваши и наши автори и глумци“, а меѓу предложените сценарија е и она на СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, под работен наслов „Самоубијци“.

Имено, тогашниот генерален директор на „Вардар филм“, Гојко Секуловски, му пишува на Артур Браунер: „Многупочитуван г. Браунер, Ви благодариме на Вашиот одговор и на вниманието што го покажавте спрема можностите за филмска реализација на нашиот текст ‘Самоубијци’. Како што веќе Ви пишавме во нашето претходно писмо, ние одлучивме во текот на оваа година да снимаме филм на оваа тема. Третманот на сценариото ‘Самоубијци’ е готов и ние ќе Ви го испратиме Вам уште во текот на оваа недела. Веруваме дека текстот на третманот на сценариото ‘Самоубијци’ уште повеќе ќе Ви се допадне, зашто тој дава можности да се направи прекрасен акционен спектакл и комерцијално вносен филм. Ќе бидеме многу задоволни ако притоа најдеме обострани интереси во реализацијата на



Артур Браунер

филмот 'Самоубијци'. Сакаме да Ве известиме дека ние сме спремни за една таква соработка во овој филм, која, покрај другото, би овозможила и реципрочно ангажирање на Ваши и наши филмски автори и глумци, како и обезбедување на дистрибуцијата на готовиот филм на странските пазари. Се надеваме дека во најскоро време ќе дојдеме до поконткретни чекори во нашата соработка. Примете ги изразите на нашето длабоко почитување“.

Артур Браунер е расположен за соработка, што се гледа и од кореспонденцијата со „Вардар филм“ на германски јазик, но на крај, по сè изгледа дека македонската продуцентска кука сама ја остварила реализацијата на филмот. Имено, на одјавната шпица на филмот не е наведена продуцентската кука „Це-це-це филм“ на Браунер, а во отсуство на тогашниот генерален директор на „Вардар филм“, Јово Камберски, драматургот Владо Поповски му пишува на Браунер: „Пред извесно време ние Ви испративме три наши синопсиси за Ваше мислење по нив. Во врска со тоа сакаме да Ве известиме дека во меѓувреме одлучивме по синопсисот ‘Самоубијци’, за кој имаме и готово сценарио, да снимаме игран филм во сопствена режија во текот на оваа година“.

Откривањето на улогата на Браунер во обезбедувањето на услугите на споменатите германски актери секако е претстојна задача на македонската филмска историографија¹, дотолку повеќе што во неговата одредница на германски јазик на интернет-енциклопедијата „Википедија“, стои дека тој, меѓу другите, го продуцирал и филмот СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ и дека Жика Митровиќ, неколку години подоцна, во 1966 г. режирал филм во негова продукција, на германски јазик, во западногерманско-југословенска копродукција, СВЕДОК ОД ПЕКОЛОТ (*Zeugin aus der Hölle*), на српски преведен како ГОРЧАЛИВИ ТРЕВИ (*Gorke trave*), со тема за холокаустот (прв западногермански филм на таа чувствителна тема), по сценарио на Фрида Филиповиќ (меѓу другите нејзини сценарија, таа е сценаристка и на МИРНО ЛЕТО, 1961) и Михаел Мансфелд, со големата интернационална звезда, Гркинката Ирена Папас (*Irene Papas*) во главната ролја. Но, копродуцент на берлинската „Це-це-це филм“ на Браунер, во овој случај, не е скопскиот „Вардар филм“ туку белградскиот „Авала филм“.

Во секој случај, филмот СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ и понатаму останува гордост на македонската кинематографија, за што не случајно, на тогаш најзначајниот југословенски филмски фестивал во Пула, од публиката е прогласен за најдобар филм



**Факсимил од кореспонденцијата помеѓу
Браунер и „Вардар филм“**

на фестивалот, нагаден е и со специјално признание за негување на акциониот жанр во домашниот филм, а ја добива и тогаш престижната награда „Голем елен“.

За американскиот историчар на филмот, Роланд Холовеј, „југословенското кино никогаш повеќе нема да види така професионално полирање како во СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ: костимиран епски и акционен филм во класичен вајдскрин формат“ (Holloway, 1996: 38), а големиот вљубеник и познавач на македонскиот филм, рускиот филмолог Мирон Черњенко, смета дека „СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ беше преломен филм, зашто, иако снимен од режисер-дојденец, филмот по својата суштина беше стопроцентно и безусловно чисто македонски“ (Черњенко, 1997: 67).

Користена литература:

- „Солунските атентатори“. Архивски филмски фонд на Кинотека на РС Македонија.
- „Солунските атентатори“, македонски игран филм 2003 (резултати од научен симпозиум, ур. Борис Ноневски), Кинотека на Македонија
- Чепинчиќ, Мирослав, „Македонскиот игран филм: Книга втора“; 1999, Кинотека на Македонија
- Черњенко, Мирон. 1997. „Македонскиот филм“, Кинотека на Македонија
- Holloway, Roland. 1996. „Macedonian Film. A History of Macedonian Cinema 1905-1996“, Cinematheque of Macedonia

¹ Темата за поврзаноста на продуцентот Артур Браунер со филмот СОЛУНСКИТЕ АТЕНТОРИ прв ја отвори музичарот и тон-дизајнер Илија Плевнеш (1984-2021), во Париз!

ЕЛЕНА КОПРТЛА

НОВИНАРСТВОТО ВО ИГРАНИОТ ФИЛМ

Во книгата „Новинарството во филмот“ (2006) на Метју Ерлих се портретираат медиумите во играниот филм низ историјата – и пред сè, контрадикторната природа на новинарот на филмскиот екран – како супериорен поединец и херој или како аутсајдер и негативец. Што ако новинарот остане без глас и стане дел од системот што треба да се критикува? Денес, со доминацијата на веб-порталите и пласирањето лажни вести, растот на новиот десен популизам, новинарството изгледа немоќно и хероизмот е и тоа како потребен...

Францускиот структуралист и семиотичар Ролан Барт вели дека телевизискиот и филмскиот екран, весниците и радиопрограмите се културен текст и константно создаваат реалност, која е недвојбено детерминирана од историјата. Во овој контекст митот нужно не имплицира лага туку е приказна создадена од архетипските фигури и форми, со цел да понуди модели на човечкиот живот. Митот во мас-медиумите игра ритуална улога потребна за изградба на некаков консензус и разбирање на историјата. Сепак, митот игра и идеолошка улога, се користи за манипулација на јавноста и ја поткрепува постојната дистрибуција на моќ и нееднаквост. Холивуд репродуцира митови каде што новинарството е сржта на сè и секогаш прави разлика. Новинарот секогаш гледа на лагите и манипулацијата, стои зад малите луѓе, ја открива вистината и ѝ служи на демократијата – денес малку од овие нешта се реалност.

Неговата анализа денес е исклучително корисна бидејќи сме опкружени со множество идеолошки обоени знаци и митови и дава до знаење дека идеологијата, за разлика од митологијата на древните народи, може и мора да критикува и да се изложува како нешто што може да се промени и урне. Токму ПОД ЛУПА (Spotlight, 2015), во режија на Том Мекрти, кој заедно со Џош Сингер е автор на сценариото, изложи и урна една таква идеологија, преку приказната за новинарскиот тим на „Бостон глоуб“, кој во 2001 година ја откри децениската сексуална злоупотреба на деца од страна на свештеници во Католичката црква. Филмот имаше успех и на бокс-офисот и кај критичарите и ги освои „оскарите“ за најдобро оригинално сценарио и најдобар филм. ПОД ЛУПА го врати трендот на новинарско-политички трилери, иако веќе за тоа може да се зборува како за поджанр, кој како мотив се среќава во бројни наслови на веќе етаблираните жанрови – трилер, ноар, комедија. Жанровските филмови се пример, па оттука и новинарските филмови обично се структурирани околу конфликти меѓу ликовите, кои претставуваат некакви спротивставени културни норми – херојот го победува негативецот; протагонистите на романтичната комедија или мјузиклот ги надминуваат своите разлики и се обединуваат. Како такви, филмовите се моќни снабдувачи на митот, чија клучна улога е „да се решат основните спротивставености во срцето на човечкиот живот на начин што обично го потврдува статус кво, го потврдува начинот на кој стојат работите и ги одржува актуелната состојба и општествено уредување“ (Ерлих, 2006: 502)



Орсон Велс во ГРАЃАНИНОТ КЕЈН

Темелите на новинарскиот филм ги удира НАСЛОВНА СТРАНИЦА (The Front Page, 1931) на Луис Мајлстоун, по истоимената бродвејска драма од 1928 година, адаптирана на филм уште трипати, а во оваа декада излегуваат и СЕ СЛУЧИ ЕДНА НОЌ (It Happened One Night, 1934) на Френк Капра и НЕГОВАТА ДЕВОЈКА ПЕТКО (His Girlfriend Friday, 1940) на Хауард Хокс.

Најзначајното остварување е, секако, ГРАЃАНИНОТ КЕЈН (Citizen Kane, 1941) на Орсон Велс, филм иновација во секој аспект – наративната структура, монтажата, звукот, фотографијата, музиката, филм зачетник на она што го знаеме како модернистички стил. Велс и сценаристот Херман Манкиевич биле инспирирани од животот на медиумскиот магнат Вилијам Рендолф Хрст и ја истражуваат сложената природа на раскажувањето приказни и корупцијата



ПОД ЛУПА

својствени за моќен ентитет каков што е медиумскиот бизнис. ГРАЃАНИНОТ КЕЈН, наоѓајќи го својот природен дом во грубото и сензационалистичко „жолто новинарство“ од 1890-тите во САД, ги расчленува улогата и моќта на медиумите во јавниот живот, во преплетувањето на интимниот живот со политиката и менталитетот на оние што се на врвот од општествената хиерархија. ГРАЃАНИНОТ КЕЈН не само што се фокусира на уредникот и издавач, туку и го сецира неговиот живот, неговите мотивации како ниеден филм дотогаш и долго стои на пиедесталот како единствен вистински филм за новинарството. Филмот ја деконструира потрагата по објективната вистина.

Иако своевременно се соочил со лош прием од публиката и критичарите, филмот АС ВО РАКАВОТ (Ace in the Hole), познат и како ГОЛЕМИОТ КАРНЕВАЛ на Били Вајлдер од 1951 година, денес е меѓу врвот на листата за најдобри новинарски филмови на сите времиња. Инспириран од искуствата што Вајлдер ги стекнал кога во дваесеттите години во Берлин работел како новинар, АС ВО РАКАВОТ е заснован врз еден од медиумски најпокриените настани во САД меѓу двете светски војни. Новинарот Чак Тејтум (Кирк Даглас) е антијунакот, новинар психопат кој користи сензационалистички извештаи, искористувајќи ја несреќата на еден рудар за главен војама за да ја измами јавноста. Како еден од најконтроверзните филмови снимени во Холивуд, голем дел репортери го тужеле Вајлдер за навреда на професијата, иако суштината на филмот е храбра критика на ерата на мекартизмот и ловот на вештерки во сите сфери на американското општество во тој период (Види: Маргина, 2008: 69).



**Кирк Даглас како Чак Тејтум во
АС ВО РАКАВОТ**

Бројни се филмовите што ги прикажуваат новинарските редакции и етиката во медиумите. Алекса Милан (2010: 46) во една своја анализа на новинарскиот филм ги дели холивудските филмови на три категории: филмови што ги прикажуваат современите случувања во професијата (денес онлајн новинарството и лажните вести), носталгични филмови што потсетуваат на славните денови на медиумите, како ФРОСТ/НИКСОН (Frost/Nixon, 2009, режија Рон Хауард), ДОБРА НОЌ И СО СРЕЌА (Good Night and Good Luck, 2005, режија Џорџ Клуни) или ЗОДИЈАК (Zodiac, 2007, режија Дејвид Финчер) и филмови што се занимаваат со етиката во медиумите. Филмовите на носталгија се веројатно најпопуларни, затоа што тие не само што потсетуваат на она што често се смета за посветло време за новинарство, туку истовремено содржат теми релевантни за модерното новинарство.

Во групата со „добрите момци“ во новинарството спаѓа и СИТЕ ЛУЃЕ НА ПРЕТСЕДАТЕЛОТ (All the President's Men, 1976, режија на Алан Ј. Пакула) со Роберт Редфорд како Боб Вудворд и Дастин Хофман како Карл Бернштајн, новинари на „Вашингтон пост“. Снимен според книгата на протагонистите во аферата „Вотергејт“, по што тогашниот американски претседател Ричард Никсон дава оставка од функцијата, филмот освои осум „оскари“ и се запишува во филмската историја како еден од најдобрите американски политички трилери. Ерлих (2006: 503) смета дека во СИТЕ ЛУЃЕ НА ПРЕТСЕДАТЕЛОТ улогата на митот „не е да ни каже кои сме, туку што сме биле некогаш, што би можеле повторно да станеме, што би било ‘ако’“. СИТЕ ЛУЃЕ НА ПРЕТСЕДАТЕЛОТ е пресврт во репрезентацијата на печатот на



**Дастин Хофман и Роберт Редфорд во
СИТЕ ЛУЃЕ НА ПРЕТСЕДАТЕЛОТ**

филм и издигнување на американскиот новинар во митска фигура.

Стивен Спилберг во 2018 го сними ДОУШНИК (Post), кој исто така се занимава со објавувањето на тајните извештаи на Пентагон од редакцијата на „Вашингтон пост“ за војната во Виетнам и скандалот „Вотергејт“. За разлика од СИТЕ ЛУЃЕ НА ПРЕТСЕДАТЕЛОТ, овде фокусот е на јазот меѓу вистинската состојба и алтернативните факти презентирани пред јавноста. Покрај автентичниот приказ на историјата, филмот предупреди на нови закани за слободата на печатот во глобални рамки и само ја потврди битката меѓу вистинските и лажните вести.

Меѓу насловите што речиси секогаш се при врвот на бројните листи на најдобри филмови за новинарството се и: МРЕЖА (Network, 1976, режија Сидни Ламет), ИНСАЈДЕР (Insider, 1999, режија Мајкл Ман) и одличната драма за созревање на Камерон Кроу ЧЕКОР ДО СЛАВАТА (Almost Famous, 2000), приказна за средношколецот Вилијам Милер (Патрик Фуџит) во седумдесеттите години, кој добива шанса да напише текст за „Ролинг стоун“ за измислениот рок-бенд „Стилвотер“ и оди на турнеја со нив. Филмот се базира врз настани што самиот Кроу ги доживеал како автор за „Крим“ и „Ролинг стоун“ и не е нужно приказна за подемот на бендот, колку што е подемот на рок критичарот и обожавателите на тој бенд.

Од рецентната кинематографија, пак, едно остварување што спаѓа во категоријата носталгија е и претпоследниот филм на Вес Андерсон ФРАНЦУСКА ДОПИСКА (The French Dispatch, 2021), приказна што (повторно) настанува со долгогодишните соработници на Андерсон Роман Копола и Хуго Гинис и која повторно ги собира неговите омилен глумци: Бил Мурџ, Тилда Свинтон, Едриен Броди,



Били Крудап и Патрик Фуџит во ЧЕКОР ДО СЛАВАТА

Фенсис Мекдорманд, Овен Вилсон итн. ФРАНЦУСКА ДОПИСКА е филм посвета на класичното новинарство и на редакциите на големите списанија, кои во последните десет години потполно се променија или не можејќи да се приспособат на новите времиња, засекогаш се затворија. Насловот на филмот е и името на измисленото списание „Француска дописка“, филијала на американскиот дневен весник „Либерти Канзас ивнинг сан“, експлицитно создаден по примерот на „Њујоркер“ и периодот кога со него раководел Харолд В. Рос.

Британската кинематографија (па и голем дел од европската) бележи неколку остварувања по шесеттите години, кои немаат поголем комерцијален успех, а новинарите се главно претставени како маргиналици, иако постојат бројни телевизиски серии во продукција на Би-би-си каде што се портретирани новинарските редакции и новинарот како индивидуа. Постојат неколку причини зошто холивудските филмови се многу понаклонети кон овој тип приказни. Покрај создавањето на митовите, тука се и некои културни разлики и некои практични причини. Прво, на американските медиуми историски се гледа како на бранители на слободата на информирање, како што е предвидено во Уставот на САД во Првиот амандман. Секако дека и другите земји имаат кодекси на однесување за новинарите, но овие документи се консензуални и саморегулачки, наместо правно обврзувачки. Второ, многу новинари во Холивуд во дваесеттите и триесеттите години работат и како сценаристи.

„Британската кинематографија долго време имаше тенденција да ја предратизира суштинската и рутинска природа на секојдневната активност во новинарската редакција. Сепак, секој на свој различен начин нуди фасцинантни сознанија и паралели со продукцијата на вести од реалниот свет. Како производ на нивното време, интригантно е да се



ФРАНЦУСКА ДОПИСКА

види како британските филмови ги прикажуваат новите грижи на новинарските медиуми, како молкот и автоцензурата, рамнотежата помеѓу работата и животот, улогата на жените во редакциите и неетичкото однесување“ (Ниблок, 2007: 70).

Еден од позначајните наслови е ВЕРОНИКА ГЕРИН (2003, режија Џоел Шумахер), копродукција меѓу Велика Британија/САД/Ирска, која ја раскажува вистинската приказна за новинарката на „Ајриш сандеј индипендент“ убиена од дилери на дрога во 1996. Герин (Кејт Бланшет) е, од една страна, прикажана како новинарка во војната со картелите во Даблин, а од друга страна, гладна за слава и кариера и подготвена да преземе сериозни лични ризици за јавниот интерес. ДНЕВНИКОТ НА БРИЏИТ ЏОНС (Bridget Jones' Diary, 2001, режија Шерон Мегваер) е комичен приказ на желбата да се стане новинар, но преку ликот на Бриџит (Рене Зелвегер) филмот го нагласува сексизмот со кој се соочуваат младите новинарки додека се обидуваат да постигнат еднаквост со мажите.

Од филмографијата на поранешна Југославија може да се издвои филмот НОВИНАР (1979), по сценарио и режија на Фадил Хаџиќ, со Раде Шербеџија, Милена Зупанчиќ, Фабијан Шоваговиќ, Стево Жигон во главните улоги. НОВИНАР е еден од најпопуларните филмови од кинематографијата на поранешната држава, за многумина и неправедно запоставен класик, кој ги прикажува сите девијации на новинарската професија и општеството во целина.

Повторната популарност на телевизискиот формат и огромниот раст на гледаноста на ТВ-сериите ги врати новинарските приказни на голема врата. Иако можеби неправедно потисната од КУКА ОД КАРТИ, серијата УРЕДНИШТВО (Newsroom) емитувана во периодот 2012 – 2014 на Арон Соркин, со одличниот Џеф Даниелс како главен уредник и

презентер на АЦН, Вил Мекавој, е солиден приказ на предизвиците на современото новинарство во денешниот политички контекст. Серијата, која се поигрува со документаризмот, опфаќа настани од неодамнешното минато, како светската економска криза, терористичките напади на бостонскиот маратон, предизборната кампања во САД, убиството на Осам Бин Ладен, но и теми како траумата од известувањето од воените жаришта, имиграциската политика, загадувањето на планетата, дебатата меѓу еволуционистите и креационистите итн.

Еден добар пример од поблиското окружување е хрватската серија ВЕСНИК (Novine), по сценарио на бившиот главен уредник на „Нови лист“ од Ријека, Ивица Џикиќ и во режија на Далибор Матаниќ. Серијата раскажува за турбулентен период во локален дневен весник и ги следи личните односи и конфликти на неколку клучни новинари и уредници на редакцијата, растргнати помеѓу професионален интегритет, сензационализмот и комерцијализацијата на новинарството и валкани заткулисни игри. ВЕСНИК е снимана под влијание на нордискиот ноар, како серијата МОСТ и популарната американска серија ЖИЦА. Во 2019 година серијата се прикажуваше на „Нетфликс“ и беше првата серија на некој од словенските јазици откупена од оваа платформа. ВЕСНИК е трилогија – првата сезона ги следи медиумите, а другата се движи во просторот на политиката, додека третата приказна е за правда и е еден вид катарза.

Што се однесува до македонската филмска и телевизиска продукција, овој тренд речиси и да го нема, тука не сметајќи ги документарните филмови. Исклучок е серијата ИНСАЈДЕР (2017), чие дејствие е сместено во новинарската редакција на неделникот „Инсајдер“. Серијата по сценарио на новинарот Сашо Кокаланов, во режија на Игор Иванов-Изи, се занимава со сите горки актуелни прашања во Македонија: корупцијата и криминалот, трошењето на јавните пари, проблемите во јавното здравство, образованието, политичките интриги и притисоци со кои се соочуваат медиумите кај нас. Сепак, ИНСАЈДЕР во многу нешта остана недоречена, па и нереална во приказот на македонските медиуми и односите меѓу самите медиумски работници. Исто така, ако е замислена како критичка рецепција на настаните од последните неколку години во Македонија, се чини дека недостасуваат дистанца и анализа, кои ќе создадат некаков вишок на вредности, а не површност. Во играната продукција, пак, не се снимени типични новинарски филмови. Во еден сегмент тука може да се вметне МАЈКИ (2010) на Милчо Манчевски, кој со документарниот дел од триптихот ја шокираше јавноста.



Кејт Бланшет во ВЕРОНИКА ГЕРИН

Приказната за Владо Танески, новинарот убиец од Кичево што почина во бизарни околности во тетовскиот затвор, се обидува да ја открие вистината за овој човек, користејќи материјали од полициската

истрага – разни изјави, документи, сведоштва, фотографии, вести, реклами. Во МАЈКИ, фокусот е на тоа како е фатена реалноста и како се манипулира со неа и се создаваат митови во бартовска смисла.



Литература:

- Blum, Michael. 2016. „The Film Theory of Roland Barthes“, достапно на: <https://www.bookforum.com/culture/the-film-theory-of-roland-barthes-16271>, пристап: 21.09.2023
- Ehrlich, Matthew C. 2004. „Journalism in the Movies“. Chicago: University of Illinois Press
- Ehrlich, Matthew C. 2006. „Facts, truth, and bad journalists in the movies“. Bo: „Journalism“ Vol 7(4). London: SAGE Publications
- Gilić, Nikica. „Novinar“. достапно на: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1250>, пристап 20.09.2023
- Krummey, Catherine. „Journalism on Film“, достапно на: <https://mubi.com/en/lists/journalism-on-film>, пристап 20.09.2023
- Milan, Alexa. 2010. „Modern Portrayals of Journalism in Film“. Bo: „The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications“, Vol. 1, No. 1. Elon University
- Niblock, Sarah. 2007. „Movie journalists: hello Hollywood“. Bo: „British Journalism Review“, 18; 69. London: SAGE Publications
- Roba, Diana. 2017. „Lov na čegrtuše. „Senzacija“ Billyja Wildera“. Bo: „Filmonaut“, br. 17-18. Zagreb: Udruga Filmonaut
- „Американскиот ноар филм 1941-1958“. Во Маргина, бр. 81, 2008. Скопје: Темплум

Фотографии:

- ПОД ЛУПА. Извор: <https://i0.wp.com/www.cine-madebuteco.com.br/wp-content/uploads/2015/12/Spotlight-Film-MVFF.jpg?w=1480&ssl=1>
- Орсон Велс во ГРАЃАНИНОТ КЕЈН. Извор: https://mindreels.files.wordpress.com/2014/08/citizen_kane.jpg?w=788
- Кирк Даглас како Чак Тејтум во АС ВО ПАКАВОТ. Извор: <https://lwlies.com/wp-content/uploads/2021/07/ace-in-the-hole-1108x0-c-default.jpg>
- Дастин Хофман и Роберт Редфорд во СИТЕ ЛУЃЕ НА ПРЕТСЕДАТЕЛОТ. Извор: <https://civiceducator.org/wp-content/uploads/2019/09/teaching-civics-all-the-presidents-men.jpg>
- Били Крудап и Патрик Фуцит во ЧЕКОР ДО СЛАВАТА. Извор: <https://www.slashfilm.com/wp/wp-content/images/almostfamous-crudup-fugit-interview-700x397.jpg>
- ФРАНЦУСКА ДОПИСКА. Извор: <https://globalnews.ca/wp-content/uploads/2020/02/the-french-dispatch-2.jpg?w=2048>
- Кејт Бланшет во ВЕРОНИКА ГЕРИН. Извор: <https://www.irishamerica.com/wp-content/uploads/2019/06/Guerin-Film-review-Main..jpg>
- МАЈКИ. Извор: <https://manchevski.com/gallery/mothers/>

Владимир ВЕЛИЧКОВСКИ

ЗА МАКЕДОНСКИОТ АНИМИРАН ФИЛМ – ЕДНО НАВРАЌАЊЕ

- за македонскиот анимиран филм 1971 – 1991 -

Вовед

Ова е наслов на проектот што го води ликовниот уметник Иван Ивановски со кој, во дисконтинуитет, се опфатени речиси дваесет години од создавањето и творештвото на скопскиот аниматорско-авторски круг (определување на филмскиот критичар Благоја Куновски, кој го напиша единствениот преглед за македонската анимација до 1987 година). Посакавме, едно време, овој малоброен но елитен круг познати карикатуристи, стрип-автори и автори на цртани и предметни анимирани филмови – да го наречеме „скопска школа на цртаниот филм“ – меѓутоа, недостасуваа и други елементи за ова единствено поглавје во филмската сфера да добие епитет на „школа“. Нивните остварувања можевме да ги видиме во временски период кога беа создадени, некои и во фаза на подготовка. Од оваа временска дистанца дојде до извесни промени, пред сè, на планот на некои оштетувања на филмовите (промена на боите, несоодветно прикажување итн.), што создаде чувство на нелагодност при нивната повторна критичко-теоретска обработка. Оттука се наметнува заклучокот дека постои ограничување при сегашното разгледување на преснимените материјали и за нив може да се пишува од аспект на добивање основна информација. Изложените материјали одново потврдуваат дека досега се објавени многу малку текстови, главно во форма на информација, како и неколку интервјуа и неколку куси стручни осврти за делата на македонските аниматори.

За создавањето и развојот на македонската анимација, значајни се неколку клучни моменти. Тоа е создавањето (по војната) и дејствувањето (во дисконтинуитет) на „Остен“, првиот хумористично-сатиричен весник, создавањето на Студиото за цртан филм во продуцентската кука „Вардар филм“, со-

здавањето на Светската галерија на карикатури во Скопје (1969) и можноста на авторите во почетокот на 70-тите години на 20 век да престојуваат и да работат во познатата „Загребска школа на цртаниот и анимиран филм“ – во која твореше Душан Вукотиќ (кој за цртаниот филм СУРОГАТ во 1961 година го доби престижниот „Оскар“ за неамерикански остварувања во овој жанр), како и други познати автори на анимираниот филм. Во еден текст, тој нè потсетува на Андре Мартен – кој анимираниот филм го нарекува „Тотална креација“. Самиот Вукотиќ во интервју ќе нагласи дека во анимацијата – линијата нема граници и за новата димензија на движењето, и за еволуцијата од анатомска анимација до стилизирани движења (преферирајќи асоцијативна врска со некое животно искуство и пред сè) – јасноста на излагањето на зададената тема – не смее да има конфузија. Не случајно, првите стручни текстови за југословенската и особено за македонската анимација се напишани од значајниот хрватски филмски критичар Ранко Мунитиќ, кој своите согледувања и оценки ги објави во две релевантни книги за кинематографската анимација.

Македонските автори на анимирани филмови, кои беа високообразовани личности со можност во југословенскиот модернизам да ги следат и да добијат непосредни информации за уметничките движења во земјата и светот (односно во ликовната уметност, филмот, театарот, литературата, рок и поп уметноста, музиката итн.), своите теми ги црпеа од општествената стварност во својата земја, покажувајќи слух за искуствата и надвор од земјата. Оттука, нивните дела се карактеризираат со познавање на техниката на цртаната и предметната анимација, со однегувана ликовна култура на обликување, како и смисла за избор и обработка на современи теми, кои избобилуваат со повеќе кризни моменти. На тој план, нивните остварувања ги задржаа својата актуелност и отворена можност да дејствуваат и врз помладите генерации на филмската и телевизиската анимација. Факт е дека цртаниот филм беше потценет и дека беше сметан за забавен дел во рамките на „журнал“ пред проекцијата на долготражните филмови по киносалите, меѓутоа, со текот на времето се обнови интересот за овој дел од филмското творештво – кој има повеќе свои специфичности и средства за проширување на визуелната култура и изразот во уметничкото творештво.

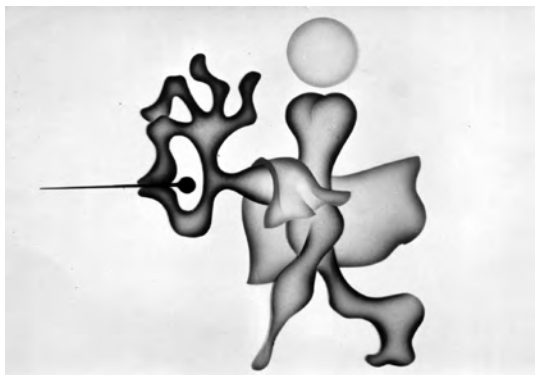
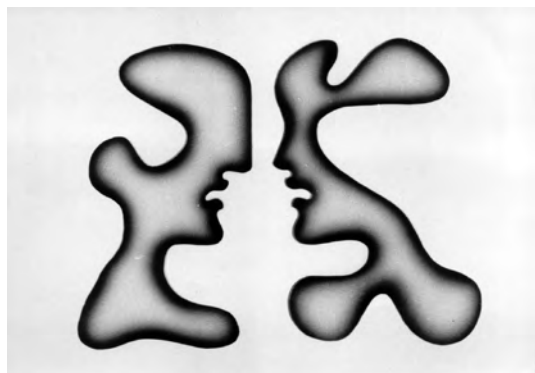
Во најново време, тој период во „втора Југославија“ е нарекуван време на „лошиот“ социјализам, меѓутоа факт е дека, во рамките на тогашната реална слобода на модерното творештво, како и на периодите на криза – се создадени врвни уметнички

дела. Не случајно и неретко е обработувана темата на бездна или бесилка, меѓу другите многу разновидни теми (бирокаратија, разни предрасуди земени од животот и политиката во тие времиња и слични социјални теми). Авторите на тие свои локални теми умееја да им вдахнат анимациски живот и да го заживеат значењето до ниво на универзални теми – својствени на човекот во светот. Во тој историски период се поставуваше и разгледуваше и прашањето за присуство на националните елементи во уметничкото творештво, при што преовладеа мислењето дека вистинската уметност, па и уметноста на анимирани филмови – стреми кон постигнување универзални вредности и кога обработува одделни „поситни“ и локални теми. Одговорот е негативен и кога ќе се запрашаме: Дали македонските анимирани филмови содржат посебни македонски национални белези? Во еден момент, пред сè поради постигнатите успеси во светот – критиката го прифати епитетот „Скопска школа на цртаниот филм“, меѓутоа, се задржа називот „Скопски аниматорско-авторски круг“, што оствари поврзување на локалните и универзалните белези и квалитети на овој феномен кај нас.

Авторите на Скопскиот аниматорско-авторски круг – со постигнатите вредности, верификувани преку добиените награди и признанија на светските фестивали – покажаа дека тој е рамноправен со другите уметнички области и дисциплини. На авторите од помладите генерации, кои работат во сиромашна земја, им останува да истражуваат нови услови и можности за реализирање на своите идеи и пораки. И во такви скромни услови – се појавија неколку помлади автори, кои со користење на новите технологии успеваат да создадат квалитетни дела.¹

¹ Цртежот во анимацијата е суштествен елемент. Авторот создава главен цртеж на карактерот. Следуваат циклуси движења кои се повторуваат и мултиплицираат сугерирајќи го феноменот на време. Изведбениот аниматор и фазер има важна улога. Фазирањето на цртежи кои се изработуваат меѓу главните цртежи (екстреми) се нарекуваат фази кои ги цртаат фазери. Всушност, фазите ги поврзуваат екстремите на главниот цртеж. Секој цртеж на филмскиот јунак, или карактер, има свој вид движење низ кое аниматорот му вдахнува карактер, смисла и живот: од неподвижна предлошка создава визуелно „жив“, темелен принцип на анимацијата, а тоа е движењето. Анимацијата не е само нижење на цртежи, туку неа ја дефинира она што ги поврзува во временска димензија, она меѓу нив. Во тоа се состои креативниот предизвик. Димензијата на анимирање обично е надвор од утврдените шеми: важно е да се осмислат и идентификуваат и креираат оние пунктови што тоа движење го дефинираат. Така се создаваат екстреми. Сè е неповторливо, иако некои принципи се повторуваат. Постои идеја на секогаш поинакви ликовни предлошки, или како карактерот на движење да содржи некоја нова ситуација во секој одделен момент.

ПЕТАР ГЛИГОРОВСКИ во 1971 година го реализираше ЕМБРИО НО.М – првиот македонски анимиран филм, снимен во продукција на „Вардар филм“, со белези на личен ракопис и израз според кој ќе ги препознаваме и другите остварувања на авторот. Ќе потсетам на два значајни податоци во професионалната биографија на Глигоровски (во почетокот се потпишувал како Глигоров): дипломирал на Академијата за ликовни уметности во Белград и се усовршувал во угледната Загребска школа на цртан и анимиран филм (со антидизниевска ориентација), работејќи со оскаровецот Душан Вукотиќ, како и со Златко Боурек, кој е, исто така, познато име во областа на југословенскиот анимиран филм. Глигоровски, не случајно, ќе рече: „Цртаниот филм, по мое мислење е осма уметност, синтеза на сликарството и музиката“. Во истото интервју ќе рече: „Идејата на ЕМБРИО е едноставна – се обидов да изразам идеја на вечното општествено или идеолошко рондо: ги спротивставив масата на луѓе со водачите/мудреците. Иако идеолозите се облагородувачи на светот, тие секогаш остануваат осамени и најчесто несфатени“ (Г.Б., „Усамље-

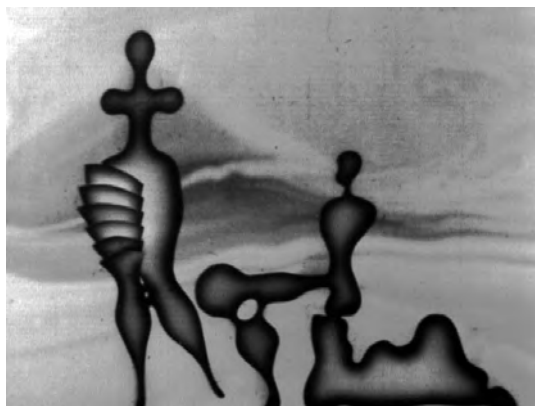


ЕМБРИО НО.М

ници и мудраци, сусрет са Петром Глигоровим“, Борба, Београд, стр.7, 1972). Петар Глигоровски со филмот ЕМБРИО воспостави високи стандарди на ликовност во обработката на мотивот и покажа завидно познавање на законите на филмската анимација. Не случајно е истакнато дека тајната на анимацијата е тајна на 24 сликички во секунда: Глигоровски создаде тип на машка и женска фигура со пневматски заоблени и геометризирани форми во сегменти и нагласено безизразен мал лик, со нагласени стилизирани форми. Сите елементи во композицијата се вибрантни и преобразувачки, поставени во разни динамични односи, со дизајнирани ликовни концепти кои добиваат различни симболични и асоцијативни белези и значења. Ликовите се поставени во низа еднолични форми, но со отворена уста, која сугерира звук на извик, како реакција на поставеноста на меката безоблична човечка фигура (Кант сметал дека „фигуративните уметности изразуваат идеи“)… Мотивот на црната игла која се придвижува по хоризонтала сугерира агресивна насоченост спрема околината. Движењето во сите форми го прави значаен естетскиот аспект на времето во ова дело. Глигоровски, наспроти дводимензионалниот цртеж на Загребската школа – прави „волумен анимација“, или поточно: сугестија на извесна пластичност на формата на фигурите и полифигуративните мотиви поставени во празен или апстрактен дводимензионален простор. Авторот користел техника на воздушна четка (прскање), како и шаблони што на извесен начин го создаваат ефектот на „студен“ медиум на филмската анимација (според Александар Алексејеф). Во делото, доколку постои извесна „тајна на изразот“ (Ел Кеп), тоа се однесува на дозата на поетичност (што е забележано од критичарите и теоретичарите на анимиранот филм), поетичност што суптилно струи низ целината на филмот. Препознатливи се неговите пулсирачки амeboидни и топчести форми (форми на прапочетоците, кои имаат симболично значење), чистите бои и антропоморфните претстави кои константно се преобразуваат. За присуството на национални белези или елементи во филмот, речиси не може да стане збор, затоа што идејата, творечки, има универзални белези. Остварени се допир и проткажување со космичките вибрации, кои се испреплетуваат со човечката драма. Тоа е време на творечкиот модернизам во уметноста и литературата, време на значајното поглавје на југословенската рок и поп култура и музика, како и време на криза во еден поширок простор на противречни случувања во регионот и светот. Глигоровски беше навлегол во проширениот простор на човечкиот сензибилитет.

Хрватскиот критичар Ранко Мунитиќ – прв во 70-тите години на 20 век, инаку апсолутен авторитет во оваа област – ќе напише компетентна стручна критика за делата на Петар Глигоровски, како и за другите македонски автори, поставувајќи ги делата во поширок контекст на значење – не само во рамките на југословенската анимација, туку и пошироко. Во прилог се текстовите на критичарот објавени во двете единствени и релевантни книги за кинематографската анимација. Филмовите, со текот на времето, во различен степен ќе ја променат бојата – и затоа денешната перцепција и осврт не можат да бидат сосема автентични.

Со филмот ФЕНИКС (1976), Петар Глигоровски го освои „Златниот медал“ на Фестивалот во Анеси. Авторот бил инспириран од песната „Барбара“ на францускиот поет Жак Превер – за да ја создаде анимираната филмска метафора на раѓањето, животот и уништувањето, како и на повторното раѓање на птицата Феникс од својата сопствена пепел – која одново, гранче по гранче, го гради своето гнездо. Ликовите и фигурите, како и птицата ги има-



ФЕНИКС

ат препознатливите пневматски форми кои се преобразиле, сè до слободни но и двосмислени амeboидни форми. Имагинацијата со духовити решенија добива крилја, меѓутоа работат и промислувачкиот концепт и инстинктот на уметникот на тоа време. Облиците, со своето променливо значење, имаат своја дополна во музичките ефекти, а внесувањето на мотивите на запченици непосредно го симболизира машинското време (чест мотив во авангардната уметност, како и на филмот, на пример, во филмот МОДЕРНИ ВРЕМИЊА на Чаплин итн.). Мотивот на авионите го нагласуваат мотивот на закана и деструкција потврдена со симболот на околото – во чија внатрешност колажно се променуваат разни слики: мирен пејзаж со вознемирувачки теми, а од околото капнува црна солза итн. Ваквите комбинации предизвикуваат надреални сугестии, како што е внесувањето на мотивот на усни во крупен план и како што е поврзувањето на необични елементи како женска фигура-идол, топче, имагинарен град, птици и мотив на втупување на еден елемент во друг. Од еднаш се втурнуваат симболи како зголемен динамично поставен крст, некако пиле со органско-механички белези, разни оптички ефекти, потоа агресивната појава на топови, летала, фигури на инвалиди – своевиден пандемониум на уништувањето во модерниот свет итн. Меѓутоа, тука е птицата Феникс која повторно и повторно го гради гнездото кое заштитува од несреќи. Во ова, како и во другите дела – нема забавна хуморност, туку еден вид црн хумор (близок на надреалистите и на Андре Бретон), или еден хуморно-деструктивен дух со извесни измествувања на познатите сегменти или необјасниви врски помеѓу предметите.

Во анимираните филмови на Глигоровски, како впрочем и кај другите автори, нема ведри тонови и кога целата обликовна структура е ритмично артикулирана: речиси без исклучок се појавува знак на темно расположение и во филмот АДАМ, 5 ДО 12 од 1977 година. Веднаш се препознава фигурата со амблематични експресивни форми, која излегува од вообичаената анатомска шема и предел со апстрактно-асоцијативни белези. Авторот, доследен на себе, работел според концептот на анимирана параболичност во изказот: Адам грчовито се обидува да ја врати стрелката од критичниот заканувачки момент „5 до 12“, што е опомена за целиот свет (како што Карлос Фуентес пишува за злото во книгата „Адам во рајот“). Движењето на вибрантната фигура има поддршка во звуците, музиката и треперењето на закривените линии. И околината трепери, топката црно или црвено обоена, еден вид органски НЛО, разни амeboидни облици кои се преобразуваат, комбинирани со геометризмот на

механизмите. Во формата на часовник се појавуваат колажирани инсерти од војна и страдањето на луѓето, кои ја одложуваат замислената космичка „средба“. Авторот, заради динамиката, го менува ракурсот на претставување на „сцените“, а во некои од нив, покрај сликарските ефекти и двата плана во заднината, внесува црна топка-сонце (што потсетува на книгата „Црно сонце“ на Јулија Кристева). Движењето во анимираниот филм е специфично, не е сосема налик на движењето во играниот филм, а далеку е од просторот на стрип-таблата. Критиката пишува не за некое „општо“, туку за едно „локално“ време на филмот, за она временското на самиот медиум: „Станува збор за преобразба на стварното време, а во филмот, како и во анимираниот филм, сликите секогаш ги гледаме последователно, додека поединечните звуци се преплетуваат...“ (Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Školska knjiga, Zagreb, 1976).

И Леонардо да Винчи знаел за разликата помеѓу „природната“ и „случајната“, или научна перспектива – која е создадена во уметноста. Конрад Фидлер пишува дека „уметноста е битен инструмент во развојот на човечката свест“ – а Анри Бергсон ги дефинира неопходните термини како што се свеста и интуицијата.

Со филмот UFO од 1985, Глигоровски го заокружува циклусот на реализирани анимирани филмо-



АДАМ, 5 ДО 12

ви со препознатливи елементи на авторски ракопис. И во овој филм, но со поинаку композирана „приказна“, тој ја варира темата на неидентификувани летала и суштества – кои се безоблични, но изразителни. Неговите варијации се инвентивно обликувани и распоредени во апстрактниот простор – препознатливи и по колажираниот филмски документарни инсерти, кои некаде со мотивот на толпата или анонимната маса луѓе, со вознемирувачки движења, потсетуваат на акварелите и платната на Родољуб Анастасов.

Петар Глигоровски не успеа да ги реализира сите сценарија. Имав можност да ги разгледам сценариото и книгата на снимање за филмот ТРЕБА ДА ГО УБИЕМЕ МОНСТРУМОТ, датиран „Јануари, 1979. Ке ја наведат содржината (текстот) на ова сценарио:

1. МОНСТРУМ (скица)

- Во празен простор бавно се движи монструм.
- Околу него се собираат љубопитни физиономии.
- Го гледаат бавното гигање на безличната „маса“ (монструмот) и заклучуваат дека треба да го убијат монструмот.
- „Масата“ се претвора во чудно оружје.
- Оружјето истрелува.
- Монструмот е убиен. Тој исчезнува.
- „Масата“ сака да си оди.
- Чудна сила не дозволува да си оди.
- Некоја магнетна сила ја влече „масата“ на местото каде што беше монструмот што го убија.
- Таа („масата“) го зазема местото на монструмот и исто како него, во празниот простор почнува да се движи со бавни движења.
- Се повторува првиот кадар (рондо).
- Просторот повторно се полни со физиономии кои зачудено го набљудуваат монструмот.
- Заклучуваат дека треба да се убие монструмот.
- „Масата“ се претвора во некаков пиштол.
- Затемнување.
- Звук на истрел?
- Крај на неколку јазика.

Работен наслов: МОНСТРУМ

- Филм од 5 минути.
- Фолии – 2000, формат 40x50.
- Работен во линеарна техника и шприцани фолии.
- Комбинација со РИР.
- Соработници: 1. Режач на шаблони. 2. Копист. 3. Снимател на живо снимен материјал за РИР-от. 4. Организатор. 5. Тон (во Загреб).
- Време на изработка: 6 месеци.

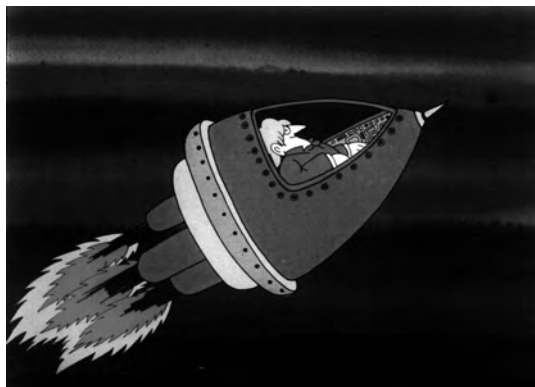
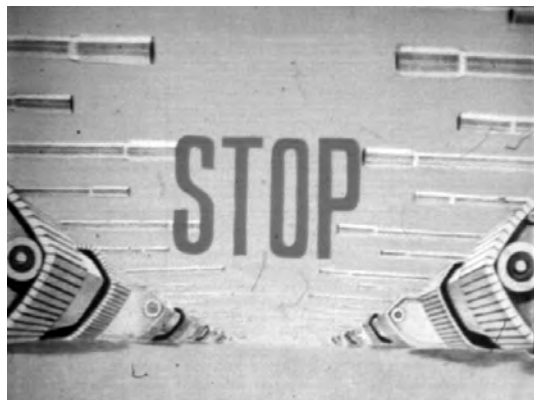
Петар Глигоровски, 31.01.1979

На кафеава основа се издвојува човечка фигура – симболична претстава со пневматски карактеристики и комбинација на заоблени и меки геометриски форми. Фигурата е поставена во линеарно назначен скратен перспективен простор, во кој се појавуваат разновидни и необични „организми“, меѓу нив и облици кои наликуваат на сонце и/или на неодамнешниот вирус ковид-19.

*** **

ДАРКО МАРКОВИЌ (ДАР-МАР) е архитект по образование и има историска и творечка улога во развојот на македонската карикатура, стрипот (долгата серија на автопортретниот ангажиран „Пецко“, кој прерасна во анимиран серијал) и анимираниот филм – со неговата посветена активност во првиот хумористично-сатиричен весник „Остен“, со формирањето на Одделението за цртан и анимиран филм во „Вардар филм“, со основањето на Светската галерија на карикатури, па со неговата улога како професор на Факултетот за ликовни уметности по предметот Анимиран филм, како и со ангажираноста во Телевизија Скопје – Дар-Мар оствари опус со најголем број филмови наградувани на светски фестивали за анимиран филм и за телевизиски анимиран филм. А со својот творечки престој во Лондон внесува и нови елементи во своите дела. Тој создаде тип на остро, но добродушно „носле“ (познатиот лик Пецко), кој има главна улога во сите можни ситуации и анимирани дејствија. Од 70-тите години па сè до својата смрт, тој најмногу му се посвети на анимираниот филм, обработувајќи повеќе разновидни теми – со сигурност и вештина на цртежот градена низ реализираните дела, а од почеток заснована врз искуствата на светски познатата Загрепска школа на цртаниот и анимиран филм. Дар-Мар го следеше ликовниот живот и беше добро

информиран за уметничките движења во светот, вклучително и рок-поп културата и музиката. Еден од неговите омилен автори бил авангардистот Норман Мекларен, љубопитен за актуелните движења во својот домен и секогаш свртен кон животот на непосредната околина, како и светот, опфаќајќи ги темите на разните човечки слабости, како и кризните и трагични случувања во светот. Својата фигуративна обликковна структура ја градеше на линијата, не исклучувајќи ја бојата со изразит афинитет за ритмичен развој на наративната композиција. Во одделни филмови применува брзо сменување на секвенци, воден можеби од потребата да внесе што повеќе теми и разновидни содржини во делото – што од публиката бара приспособување на окоото за подобро визуелно перципирање на оделните секвенци. Оттука, во секој нов кадар, тој применува различен цртачки ракопис, нова предлошка што значи инвентивно градење на целокупната структура на делото. Секој анимиран филм има своја приказна и своја порака, предадена на обликковно јасен и прегледен начин, разбирлива за секого. Авторот вешто и суверено владее со избо-



ПЕЦКО



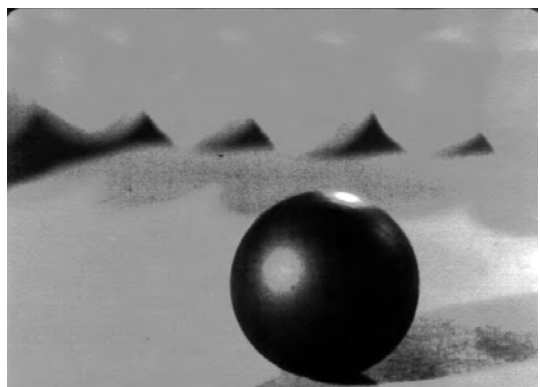
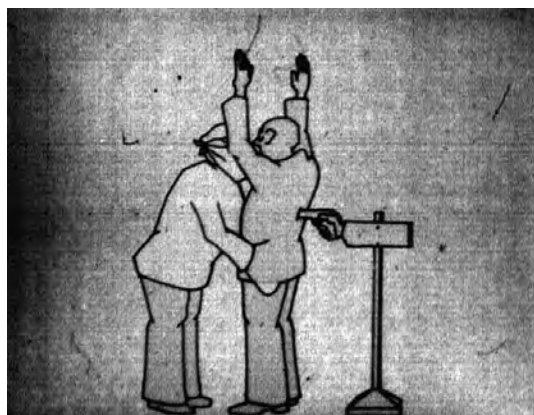
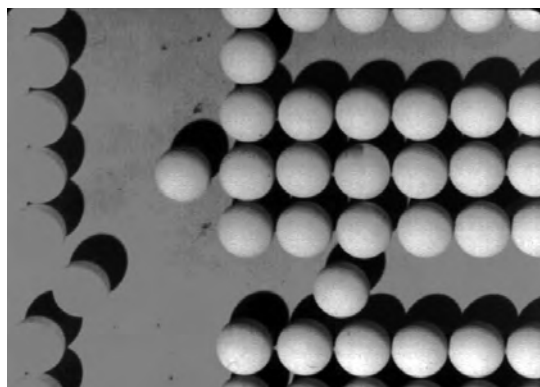
СТОП

рот и организацијата на елементите во анимирани-те секвенци, мошне сигурно и стабилно артикулирани. Дар-Мар е, секако, автор на анимирани филмови во кои карикатурално цртаниот јунак најмногу се доближува до „природниот“ начин на движење во апстрактниот простор – во кој авторот внесува и конкретни елементи. Како архитект, тој неретко (во одделни дела) внесува урбани мотиви – како што се облакодерите и критичката опсервација за нивното подигање кон небото над градовите, како што е и Скопје...

Дарко Марковиќ во 1976 година го снима анимираниот филм СТОП во кој отвора креативен дијалог со повеќе автори на карикатури изложени на Светската галерија на карикатури во Скопје, 1974. Притоа, очигледно е дека ги задржал индивидуалните карактеристики на творбите кои му послужиле – на свој начин, идејно-графички, како и со можностите што ги нуди филмската анимација – да искаже едно „ударно стоп“ за бројните проблеми и закани што го тишат современиот свет. И денес е актуелно – тоа едно „големо стоп“ за војните и разорното оружје, „стоп“ за употреба на дроги, „стоп“

на моралната хипокризија и губењето на човечките вредности, „стоп“ за гладот во светот итн. На пример: дете држи чинија в раце, а моќниот агресор, наместо храна, бесно му набива бомба во устата. И сè така, во жесток ритам, со стотина обработени карикатури – авторот удира по човечката свест и совест. Сите овие стилски различни дела авторот успеал да ги обедини во овој анимиран филм, кој е добитник на: „Златен медал“ во Белград 1976, потоа Главна награда на публиката во Тузла, Специјална диплома во Оберхаузен, а со успех бил прикажан и во Лондон и Гренобл. Слична постапка авторот примени и во анимираниот филм ТРИ МИНУТИ ВО СВЕТОТ НА МИРОСЛАВ БАРТАК – со обработка на познатиот чехословачки карикатурист, кој во 1975 година имаше самостојна изложба во Скопје.

Во 1976 година, Дар-Мар го реализира филмот ГРАНИЦА со анимирање на топчиња (рефлекс од поп-артот), обоени во црвено, жолто и сино – што има сопствена симболика, како и инвентивно распоредување и движење на овие „убави“ топчиња на рамна површина. СЕ уште (и со војни) се исцртуваат граници, се рушат, но и се подигнуваат други

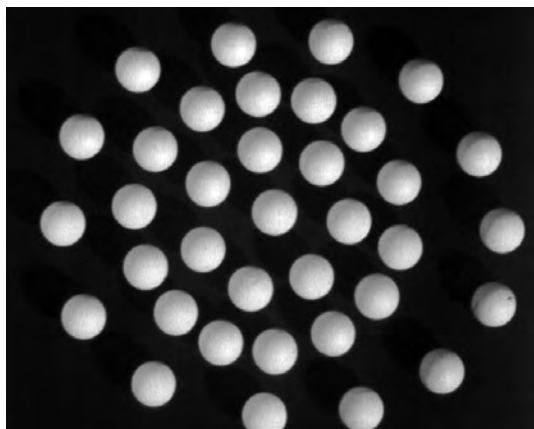


ТРИ МИНУТИ ВО СВЕТОТ НА МИРОСЛАВ БАРТАК

ГРАНИЦА

сидови/граници, но граници постојат и во човечкиот ум и однесувањето. Анимираниите филмови на Дарко Марковиќ се базираат и произлегуваат од гег-карикатурата, со што се карактеризираат и во остварувањата на други автори. Главната улога во анимираниот филм СТРЕЛБИ од 1977 ја имаат стрелките – графички знак кој во релација со човечката карикатура (вклучително и автопортретната) добива најразновидни значења и конотации. Авторот симболично им дава човечки својства и живот на стрелките. Стрелката е патоказ, монумент и метафора, добива белези на голема риба, која ја проголтава малата риба или на крајот самата се изедува. Потоа кусиот анимиран филм ПЕТ ФИЛМОВИ ОД РАКА со мотивот на човечка рака, креира пет гегшеги, а БЕЛО ТОПЧЕ од 1977 година претставува сатирична алузија на појави и случувања во политичкиот живот.

Со кусиот анимиран филм БУКВАР ЗА НЕПИСМЕНИ, Дар-Мар на кириличните и латиничните букви им придава човечки белези, при што и буквите имаат сопствени, не само графички, карактеристики. Потоа тој реализира уште неколку куси анимирани



БЕЛО ТОПЧЕ

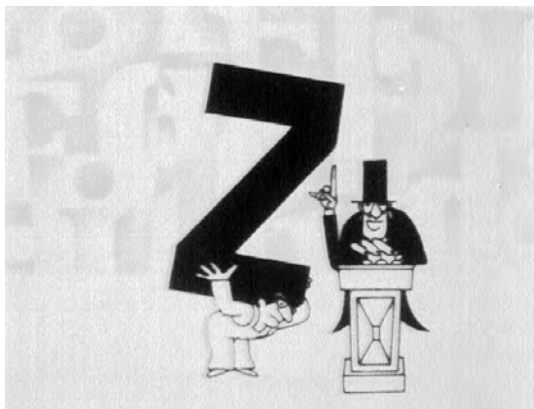
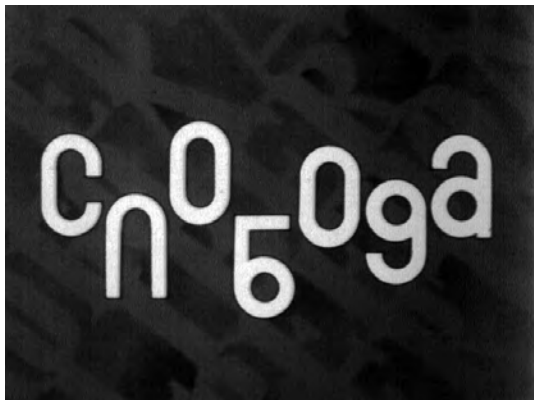


РАКА



СТРЕЛБИ

филмови. Едноминутниот ЦИРКУС му дава полетност на гег-движењето, а филмот СИД е парабола за напорот на човекот со пробивање на сидот – да дојде до „прозорец“ кон надворешниот свет, на пример: погледот на езерски пејзаж. Десетминутниот анимиран филм РАКА од 1980 година е впечатлива метафора за достоинството и за поразот: односот помеѓу големата рака на човекот моќник и малиот човек (со бабурест нос) кој се потчинува и ужива во таквата предност на заштитен лик – сè до оној момент кога ќе биде отфрлен и заменет со друго човече. И оваа сатирична приказна е погодна за креирање на гег-карикатурално претставување: создаден е контраст меѓу монументалното и малото, меѓу облакодерите во градот и сиромашната трошна куќичка на периферијата, како и меѓу богатиот и сиромашниот живот – тука е и сцената на веселата игра на обичните луѓе... Дарко Марковиќ, и во овој филм, оствари успешно интегрирање и дополнување помеѓу авторската анимација и ори-



БУКВАР ЗА ПИСМЕНИ

гиналната музика на познатиот македонски џез-рок состав „Леб и сол“. За овој филм, авторот ја доби наградата „Голем златен медал“ во Белград, како и во Оберхаузен, заедно со многу други награди и признанија...

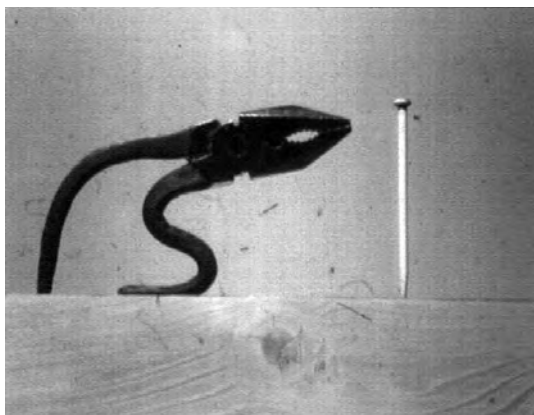
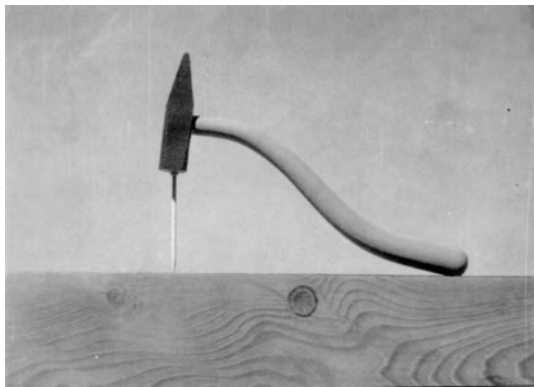
Телевизискиот полчасовен анимиран филм КАША од 1977 – ја освои наградата „Сребрена роза“ на ТВ-фестивалот во Монтре. Пишувам по секавање на филмот, поткрепено со разгледување на сочуваните цртежи и фолии за филмот во Македонската кинотека. Дар-Мар, во еден филм како колаж или калеидоскоп – ги прикажува ликовите (според одбрана фотографска предлошка, фовистички живо обоени) на повеќе ликови и личности и музиката на многумина од најпознатите рок и поп пејачи во светот. Телевизиската анимација, која со ова доби во динамика и свежина, донесува една нова варијанта на допадливост на авторската аудиовизуелна претстава за тогаш актуелната рок и поп сцена – и воопшто, културата на едно живеење: притоа треба да се забележи дека и југословенскиот рок се здоби со поширока, па и светска афирмација.

Работата во телевизијата на Дарко Марковиќ му овозможи да умее да се сообрази со специфичноста на малиот екран. Тоа беше евидентно кога го снимиле и филмот ШОУ-МАШИНА во 1974. Уште по-амбициозно остварување на Дар-Мар е филмот ФЕСТИВАЛ од 1982 година – за кој ја доби „Бронзената роза“ на Фестивалот во Монтре во Швајцарија. Овој телевизиски анимиран филм, со бргу менливи секвенци, колажно ги прикажува, кусо и ефектно, сите можни случувања околу еден голем фестивал (конкретно Фестивалот во Монтре, но тоа може да се каже и за сите други светски фестивали) – од доаѓањето на посетителите до нивното заминување: тоа е сложена слика на возбуда и исчекување, на нови амбиенти и односи, искуства остварени во Монтре. Во одделни секвенци одново ќе се сретнеме со светските рок и поп ѕвезди, како и со повеќе други и непознати моменти за еден љубопитен посетител или, пак, учесник на телевизискиот фестивал...

*** **

БОРО ПЕЈЧИНОВ, најавен во 70-тите години на 20 век како талентиран дебитант, е архитект по образование, кој веќе беше афирмиран како еден од најдобрите карикатуристи. Како гитарист беше дел од поп-составот „Бисери“, односно „Безимени“. Со Дарко Марковиќ во 1972 оствари работен престој при Загребската школа на цртаниот и анимиран филм, што е од особено значење за него, исто како и за другите карикатуристи. Бил соработник во РТВ-Скопје, а од 1977 работи во продуцентската куќа „Вардар филм“. Во 1977, исто така, тој го реализираше и својот прв филм со предметна анимација БЛИЖНИ НАШИ, филм компониран како колаж од десет дела, со следниве наслови: „Слободно творештво“, „Ad Hoc“, „69“, „Продуктивност“, „Автобиографија“, „Шутирање“, „Тирана“, „Технобирографија“, „Инвестиција“ и „Ротација“. Станува збор за грижливи одбрани предмети, кои се анимирани со одредени човечки својства и со нагласок на нивната метафоричност. Иако предметите се стандардни и „стари“, тие сугерираат актуелни теми со кусо, но ефектно развивање на дејството. Ја следиме геигратата со касичката за пари, со моливот, чашата со вино, душеците итн. Во филмот се внесени теми од класичната музика. Следува филмот РАЃАЊЕ НА РЕВОЛУЦИЈАТА со сличен концепт.

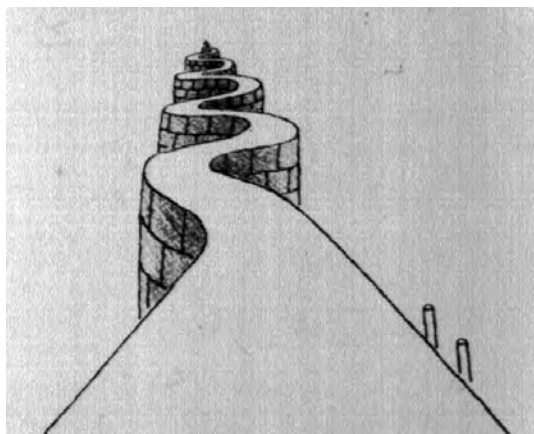
Боро Пејчинов е сценарист, режисер и аниматор и на седумминутниот филм ОТПОР од 1977/78 година, ремек-дело на предметната анимација. Прочитав дека филмот бил и југословенски кандидат за „Оскар“. Во филмот, кадарот е организиран цврсто и сигурно, со смислено одбрани предмети:



ОТПОР

сите се еднакво важни и во промислена функција со идејата. Тука нема место за случајности и дилеми, а рационалниот пристап и пресметаната композиција не ѝ пречат на слободната сугестивност надвор од јасно предочената сетилност на предметите. Централен објект е клинецот, вертикално поставен – кој лесно се препознава како метафора на човечката исправност, исправеност и достоинственост. Ковањето на клинецот во хоризонтално поставената дрвена штица (проследено со звук) е сугестивен момент: оддава чувство на прицврстување на одреден предмет, кој не може повеќе да мрдне. Чеканот, извивајќи ја рачката сигурно, со воедначен ритам – кова клинец по клинец, кои ги вади од кутијата: секој предмет има тактилни пластични белези, вешто поставени на рамна празна заднина. Пејчинов користел пластика и пластелин. Сè оди добро во ова дело на свесниот ум – сè до оној момент кога клинецот почнува да дава „отпор“: одбива да биде забиен во штицата. Следува игра помеѓу предметите со човечки својства, меѓутоа – ниту клештите, ниту извиената линеарна (женска) фигу-

ра, туку единствено на тешкиот масивен чекан му успева да го свитка клинецот – како некоја линеарна арабеска. На клучниот момент се надоврзува поентата: и другите клинци одбиваат, со таква надворешна сила која се наметнува, да бидат заковани во штицката врз која се одвива целото ова дејство, или игра меѓу предметите: кадарот во целина делува како еден дел од некоја столарска работилница што дава чувство на блискост и топлина, збогатена со метафоричната авторска поента. Делото е изведено со завидна вештина и сигурност, но и допадливост – како што ќе забележи критиката. Ќе потсетам, не како сродност или споредба – дека Боровој Довниковиќ во анимираниот цртан филм ЛЅУБОПІТНОСТ од 1966 година, внесол мотив на клинец во содејство со човечка фигура. Ќе укажам и уште на еден интересен момент: поетот Осип Мандельштам – клинциите што ги собирал, ги нарекол „бодликаво прасе“. Ламартин, пак, по друг повод, се запрашал: „Неживи предмети – имате ли сепак душа?“ Токму тоа го има потврдено Боро Пејчинов со филмот ОТПОР. Ќе наведам уште неколку опсервации



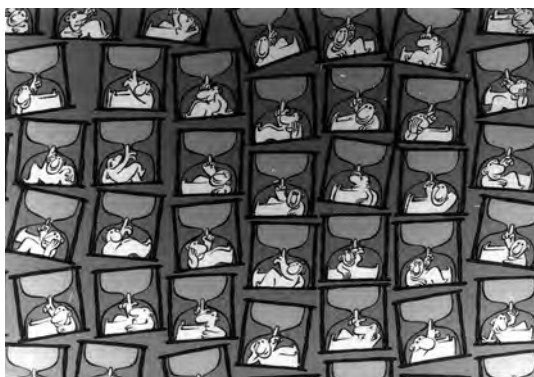
ТОА Е МОЈОТ ЖИВОТ

на познати теоретичари кои некако можат да се однесуваат на карактерот на творештвото на Боро Пејчинов... Еден од нив забележал: „...со материјални предмети може да се изразат идеи и духовни процеси, движење на телото...“ (Rudolf Arnheim, Film kao umetnost, Narodna knjiga, Beograd, 1962). Друг смета дека треба да се земе предвид размислувањето на Анри Бергсон за неопходноста на термините што се однесуваат на свеста и интуицијата, кои претставуваат „процес на човечкото естетско поимање на стварноста“ (Herbert Read, Slika i misao, Mladost, Zagreb, 1965). Конрад Фидлер е убедлив со констатацијата дека „уметноста е битен инструмент во развојот на човечката свест“. Филмот ОТПОР на Боро Пејчинов во 1978 година е награден со Златен медал во Белград, па со наградата „Желимир Матко“ на списанието „Филмограф“ во Белград, потоа наградата „Кекец“, како и Главната награда во фестивалот во Анеси, а и Специјалната награда како југословенски кандидат за „Оскар“.

Анимираниот цртан филм ТОА Е МОЈОТ ЖИВОТ (1986) е своевиден „дневник“ на уметникот кој може да се разбере и како колажирање кое се следи со интерес. Постигната е динамика во сменувањето на разни „сцени“ чиј јунак е еден бабурест „носко“, лик цртан со прекинати линии кои ја сочинуваат отворената редуцирана форма што ја поврзува фигурата со околината. Пејчинов го менува ракурсот на претставување, постигнувајќи живост на дејството. Пејчинов е автор со современ сензибилитет, па одбраните збиднувања не ги поврзува според хронолошки логичен редослед, туку остава простор за неочекувани пресврти – како што, впрочем, е и во животот на човекот. Упадлив е моментот на отворање и затворање на врата, а црно-белите односи некаде се освежени со обоени делови. На крајот на филмот е поместен игран „перформанс“ во кој се појавува, ако не грешам – пејачот Диме Поповски. Музиката усогласено ги следи или дополнува одделните случки.

Во каталогот за проектот „Македонски анимирани филм 1971 – 1991“, приредувачот Иван Ивановски, меѓу истражениот и нов материјал, употребува репродукција на фолија од филмот EPPUR SI MUOVE (СЕПАК СЕ ДВИЖИ): впечатлив е графизмот на повторувањето на формата на песочниот часовник, како и човекот што самозадоволно, со прст, упорно не му дава на песокот/времето да истекува. Во каталогот е репродуциран и цртеж од фолијата за филмот НА ПОМОШ од 1972, потоа цртеж во боја од серијалот ЛЕОНАРДО од 1988 – како и од првичните скици за карактерот Леонардо.

Неколку автори, кои се дел од историската македонска екипа на анимираниот филм кај нас – сво-



EPPUR SI MUOVE (СЕПАК СЕ ДВИЖИ)



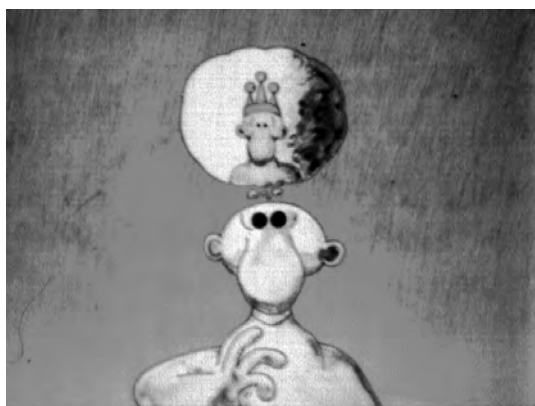
ЛЕОНАРДО

ите анимирани филмови многу непосредно ги засноваат врз искуствата од своите карикатури и стриповските табли: тоа е најзабележливо во шематичноста на бавните промени на сликичките и карактерот на развивање на нарацијата...

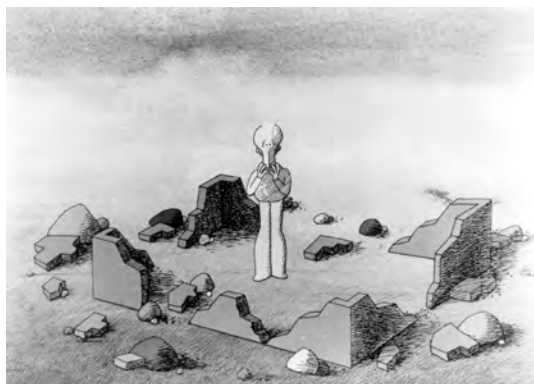
ДЕЛЧО МИХАЈЛОВ, архитект по образование, во 1977 година го снима филмот **ХОМО ЕКРАНИКУС** (Homo ekranikus, произлезен од неговиот стрип јунак „Квиско“), во кој недвосмислено и на одмерен начин – и критички и сликовно ги прикажува по-



ХОМО ЕКРАНИКУС



УСПЕХ



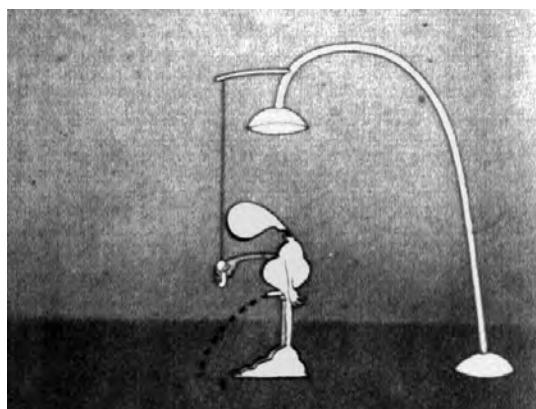
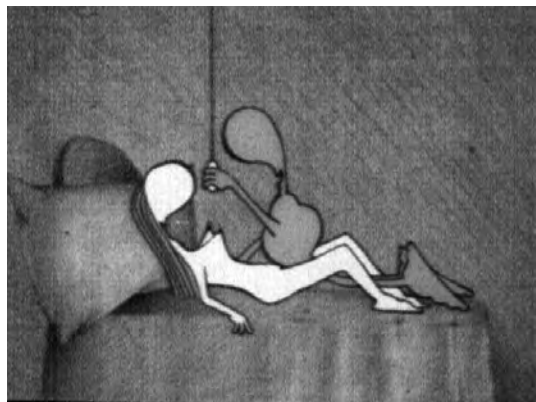
слициите на човековата зависност од магичниот ТВ-екран: тој го негува (екранот на телевизиската кутија), бесно удира по кутијата и реагира на неочекуваните збиднувања... За овој филм Михајлов ја доби Специјалната награда на Филмскиот фестивал во Бордигера, Италија, во 1979. Цртаниот филм **УСПЕХ** од 1978 година е парабола со трагичен крај на човековата самољубивост: некој си замислува дека е крал, искачувајќи се по скалите на успехот, но се изморува и на врвот – паѓа во бездната. Осумминутниот цртан филм **ХОМО ДОГМАТИКУС** (Homo dogmatikus) Делчо Михајлов го снима во 1980 година – како парабола на залудните напори на човекот да гради и повторно да гради, поради (толку современата појава) истовремената деструктивна природа на човекот. Во погореспоменатиот каталог за проектот, објавени се текст и цртежи од сценариото и книгата на снимање за филмот **РЕНТ-А-КАР**.

Потоа следува неговиот филм **АФИРМАЦИЈА** (1982), претставен на Мартовскиот фестивал во Белград. Во истата година е снимен и цртаниот филм **ЉУБОВНА ПРИКАЗНА** (Love story), во кој неговиот долгоног и поднасмеан „носско“ – кој, чашка по чашка, во кафеаната – не успева да стигне до посакуваната девојка на крајот од долгиот шанк...

*** **

МИЦЕ ЈАНКУЛОВСКИ, карикатурист и сликар, кој работел на документарни филмови во МРТВ-Скопје – е автор на цртаниот анимиран филм **ПОВЛЕЧИ-ПОТЕГНИ** од 1978. Во филмот се појавува крупен кадар на човечка рака и марионета на стилизирано човече – безлично и со широки стапала (како фигурите на А. Џакомети), човече поставено во бројни и разновидни ситуации: тука е мотивот на тоалетна WC-шолја и потегнување на синџирчето за пуштање вода, потоа мотивот на борба меѓу две

фигури, мотивот на водење љубов и на други многубројни ситуации (и оние лирски интонирани) – поврзани со синџирчето...

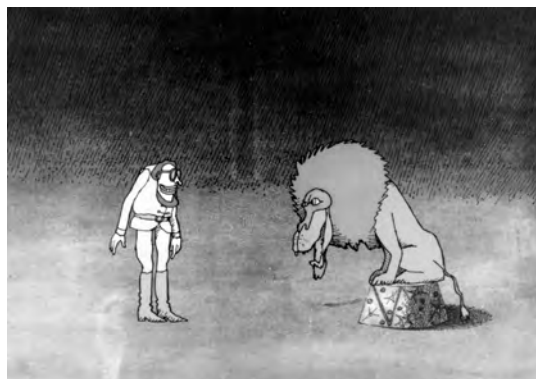


ПОВЛЕЧИ-ПОТЕГНИ

*** **

СЛАВОЉУБ ИГЊАТОВИЌ-ИГЊАТ, сликар со тивка надреалистичка ориентираност, е познат карикатурист и автор на три цртани анимирани филмови: **ЛУДА ПТИЦА** (1979), **ШОУ** (1980) и **ДЕМАГОГ** (1982), а последниот доби и Специјална диплома на фестивалот во Загреб. Игњат ја создаде карикатурата на долгоногиот гротескен „носко со нагласена брада“ – кој се појавува во разни апсурдни ситуации со метафорично предадени значења: секогаш овој лик (претставен и како инвалид) изгледа како да се појавува од хроматски заситената заднина, вклучувајќи го мотивот на долгоклучната граблива птица. И крајот на филмовите е неочекуван и не е секогаш доволно јасен – при што на човекот му остаува уште само – насмевка. Во филмот **ДЕМАГОГ**, црната птица (гавран, можеби – според песната на

Едгар Алан По) се испилува и веднаш се наоѓа затворена во кафез (што не мора секогаш да значи несреќа). Човекот на секаков можен начин ѝ покажува на птицата како треба да лета – и на крајот, самиот човек ентузијаст паѓа заробен во кафезот, а птицата на волшебен начин одлетува слободно во височините... Филм чијашто содржина и тон можат да се објаснат и со црниот хумор на надреализмот...



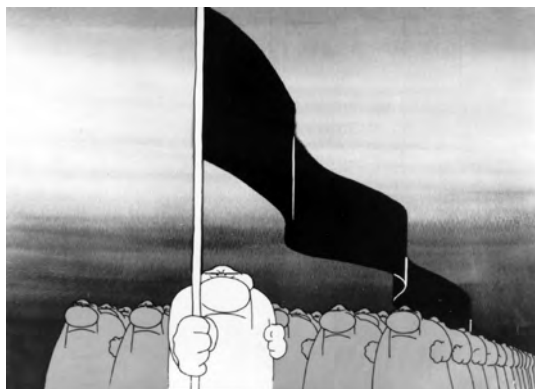
ШОУ



ДЕМАГОГ

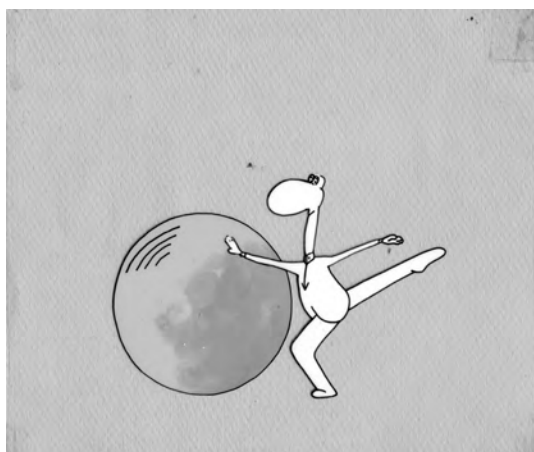
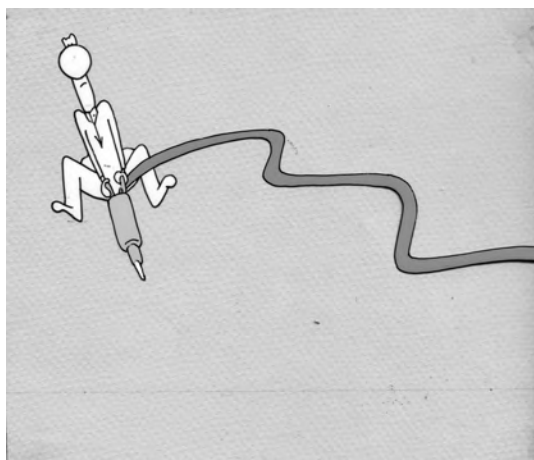
*** **

МИРОСЛАВ ГРЧЕВ, архитект по образование и карикатурист, илустратор и графички дизајнер (книгата „Знаци и орнаменти“, МСУ, 2005), е автор и на предлогот за државно знаме, а работи како професор на Архитектонскиот факултет. Грчев е автор на триминутниот цртан анимиран филм **ЦРНО ЗНАМЕ** (1980), во кој со забележителна цртачка вештина и сигурност, како и со нагласена динамика – ја



ЦРНО ЗНАМЕ

обработува темата на толпата/масата која слепо го следи водачот – и кога послушните сплотени човечки „носско“-фигури (како изрежани шаблони) паѓаат во бездна, од нејзината длабочина испливува, односно успева да се извлече – само водачот (тема обработена во многу карикатури, како и општо во сатиричната литература и филм). Грчев во карикатурите (а во најновиот период и како колумнист) ја обработувал темата на „пастир-водач и маса овци“ – метафора за послушните и неми луѓе (пред неколку години, Игор Тошевски, ликовен уметник, дел од групата „Зеро“ – ја создаде асамблагната инсталација од куп „слики“, рамки и друго – врз кои забодо црно знаме – што на симболично-метафоричен начин проговара за ситуацијата со ликовната уметност, но и со политички конотации). Грчев, во истата таа 1980 година, го снимил и филмот ПАРАБОЛА, во кој човек со бушалка, од камен блок ослободува топка, која се тркала угоре-удолу, а човекот се наоѓа во небрано, не знаејќи како да се снајде – да ја следи топката или да бега од неа...



ПАРАБОЛА

*** **

МИЛУТИН РОГАНОВИЌ е автор на цртаниот анимиран филм **ЧИСТАЧ** (1982), во кој обработува една доста честа тема на говорник – кој силно говори (сликовно проследено со огнени плотуни) пред збиените редови на публиката – предадена како безлични „глави-балони“, во кои се забодени инки. Оваа група од двете страни е „чувана“ од фигури налик на „тајни агенти“. Во филмот се внесени природни, но и изменети звуци – кои ја формираат и ја даваат „атмосферата“ на оваа сцена.



ЧИСТАЧ

*** **

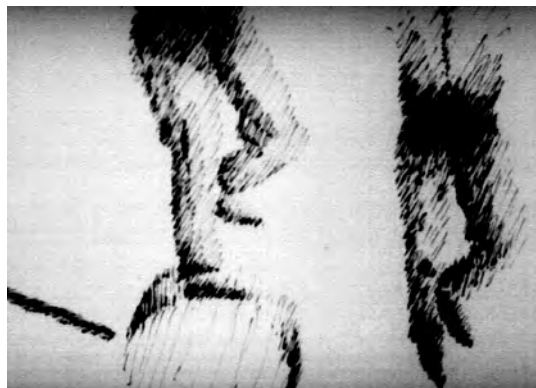
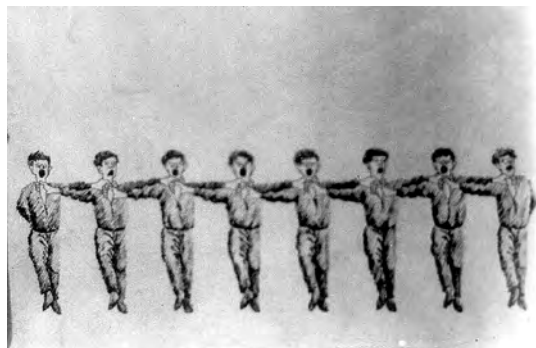
АФРОДИТА Ф. МАРКОВИЌ дипломирала на Градежно-архитектонскиот факултет во Скопје и работела на внатрешно уредување, а од 1975 година натаму – професионално работи во продуцентската куќа „Вардар филм“, а од 1989 до 1995 година – живее и работи во Лондон. Автор е на два цртани филмови, кои се високо оценети како овде така и надвор од земјата. Била стручен соработник на повеќе македонски анимирани филмови, форми-



АПАРТМАН

рајки се низ работни искуства, особено покрај својот сопруг – веќе познатиот карикатурист, стрип-автор и уметник во областа на филмскиот и телевизискиот анимиран филм – Дарко Марковиќ.

Афродита Марковиќ недвојбено внесе нов и деликатен (женски) сензибилитет во подготовката и снимањето на анимираните филмови. Авторката создаде цртеж заснован врз линеарна структура со различна густина, што сугерира засенчени и пластично обликувани фигури без индивидуализирани црти на ликот, но и како контурна маса, која ги нагласува женските и машките карактеристики на фигурите... Фигурите имаат треперливи облици и создаваат динамични односи во просторот исполнет со други функционални предмети. Седумминутниот цртан филм **АПАРТМАН** од 1987 година е базиран врз правоаголни исцртани простори, налик на архитектонска основа, која се перципира од висока визура – и во таков строго дефиниран простор, внесени се разни домашни ритуални и сезонски активности, претставени како слободни фигуративни композиции. Сето тоа е искомбинирано и со разни други внатрешни случувања – од оние секојдневните во кои има извесна радост во работата, па сè до непредвидливите или неочекувани



(НАЈ)ТЕШКОТО

вознемирувачки дејствија и упади – сите тие – погледнати во крупен план или видени од далечина и висина како „луѓе мравки“, или пак надгледувани од некаква горна визура. Афродита Марковиќ не случајно го одбира правоаголникот, во знакот на осум сегменти, како простор во кој се одвива живот со разни работни активности, но и како „рамка“ во која може дисциплинирано да се смести одредено дејство, или кадрирана анимирана слика. Покрај очекуваната „супстанција на време и движење“, карактеристична за анимираниот филм, внесена е поп-музика („Битлси“ и други). Во 1987 година филмот го освои „Златниот медал“ во Белград, потоа и во Титоград, а ја добива и „Гран-при“, годишната награда за најдобар дебитантски филм на ЈУ-АСИФА.

Филмот (НАЈ)ТЕШКОТО од 1988 – е динамична претстава на ова македонско оро – со кое (низ писокот на зурлите и екотот на тапанот) жените и децата ги испраќале мажите и синовите на печалба во светот... Филмот почнува со стилизираните облици на нозете, кои под кос агол ги прават карактеристичните движења на орот, кое завршува драматично, изнуруваат цели фигури со типизирани ликови и црна отворена уста – која може да се доживее како глас, но и како грч од губење здив – затоа што орот завршува кога секој играорец со раце го дави својот соиграч. Во таа сцена е концентрирана целата метафора за „(нај)тешкото“ македонско минато, но и судбина...

*** **

Прилог 1: ТЕКСТОВИ НА КРИТИЧАРОТ РАНКО МУНИТИЌ ЗА ДОСТИГНУВАЊАТА НА МАКЕДОНСКИТЕ АВТОРИ НА АНИМИРАНИ ФИЛМОВИ

Хрватскиот критичар Ранко Мунитиќ прв објави стручни и компетентни осврти за југословенските, а во тој контекст и за македонските автори на анимирани филмови, поставувајќи ги во релација со достигнувањата на познати автори во земјата, но и пошироко. Тој е автор на две книги посветени на кинематографската анимација од кои се преземени неговите исказувања. Текстот што следува е напишан од Дарко Марковиќ (Дар-Мар), за почетоците на организираното дејствување на македонските автори на анимирани филмови:

- Работата на цртаниот филм во Скопје тесно е поврзана со развитокот на карикатурата. Сè до 1960, оваа графичка дисциплина не напредуваше особено. Почетоците на карикатурата во Македонија се поврзани за некои зографи од 19 век и за осамени обиди на сликарите на предвоената генерација (Мartiноски, Личеноски). На 1 јануари 1945 година почна да излегува хумористичко-сатиричниот весник „Остен“ (тука работат Владо Малески, Славко Јаневски, Блаже Конески), кој, додуша, излегува само една година, но истата екипа повторно го објавува во 1951 година, повторно само за една година, така што во текот на оваа деценија можеме да ја следиме само работата на доајените на македонската карикатура, на Василие Поповиќ-Џицо, кој умре во 1962 година... Во текот на 1960 година поголема група студенти (Дарко Марковиќ, Душан Јелен, Владо Јоциќ, Мики Костиќ, Душко Душков, Боро Пејчинов, Димитар Чудо, Љупчо Филиповски) го формираат студентскиот клуб на карикатуристи КИКС – кој и денес постои. Самиот себеси се ставив на прво место, затоа што клубот се формираше во мојот подрум, а тој подрум подоцна ќе одигра уште интересни улоги. Делата ги објавувавме во „Студентски збор“, „Нова Македонија“ и „Млад борец“. По земјотресот во 1963 година се преселивме на страниците на скопскиот весник „Вечер“, во хумористичкиот додаток „Епицентар“. Како нови соработници се придружуваат: Делчо Михајлов, Владимир Боровевиќ, Ѓуро Варга и Славољуб Игњат. КИКС е препуштен на младите, а спомнатата екипа во 1966 година третпат го обновува излегувањето на весникот „Остен“, каде што соработниците првпат се вработуваат професионално (Марковиќ, Јоциќ, Јелен, Боровевиќ, Михајлов, Игњат, Варга). Покрај весникот кој редовно излегува во 1969 година ја формираме Светската галерија на карикатурата во Скопје: изложбите се подготвуваат во истиот подрум во кој е формиран и КИКС, а потоа се излагаат и во Музејот на современата уметност. „Остен“ и галеријата во 1970 година преминуваат во рамките на издавачката куќа „Нова Македонија“. Во тоа време се развива нашиот интерес и за цртаниот филм. Од „Вардар филм“ и тогашниот Републички фонд за кинематографија добивме материјална помош и така Боро Пејчинов и јас, во 1972 година, заминавме на тримесечен курс во „Загреб филм“, каде што под менторство на Душан Вукотиќ го учевме цртаниот-филмски занает. Во истата година таму ги изработивме првите едноминутни филмови: Пејчинов ЗА ЗАГАДУВАЊЕТО, јас СПОМЕНИК. Во „Загреб филм“ од 1969 до 1970 година – и Петар Глигоровски ја изучува анимацијата. По

враќањето во Скопје, на „Вардар филм“ му предадовме елаборат за Студио на цртани филмови и неколку сценарија. Единствениот резултат е филмот ЕМБРИО НО.М (1972) што го изработи Глигоровски. Потоа Пејчинов и јас се вративме во „Остен“, каде што во март 1973 година го формиравме Студиото за цртан филм со осум професионалци. Се поврзавме со скопската телевизија, за која во истата година го изработивме триесетминутниот цртан филм ШОУ-МАШИНА (награден во Порторож, 1974), потоа уште еден филм СТОП-НАПРЕД!, подоцна познат како СТОП. Сите осум члена на екипата две и пол години работеа во истиот подрум каде што е формиран КИКС... Но, во 1975 година – за генерален директор на „Вардар филм“ доаѓа Анте Поповски, дотогашен директор на „Нова Македонија“ – и тој ја повикува нашата цела екипа да премине во „Вардар филм“. Таму работевме до јули 1975 година...

Извор: Ranko Munitić, Kinematografska animacija u Jugoslaviji, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1979.

РАНКО МУНИТИЌ ЗА ДАРКО МАРКОВИЌ, ПЕТАР ГЛИГОРОВСКИ, БОРО ПЕЈЧИНОВ, ДЕЛЧО МИХАЈЛОВ И МИЦЕ ЈАНКУЛОВСКИ

- Дарко Марковиќ, познат карикатурист, се инспирира од таа област во речиси сите свои цртани филмови. Така што СТОП (1975) обединува стотина карикатури изложени во 1974, на Шестата светска галерија на карикатурата во Скопје (заедничка тема е „стоп“). Долг 300 метри, во боја, овој филм сведочи за успешен напор да се сочува авторската индивидуалност на поедини цртежи и едновременно, со анимација да се вклопи во единствениот визуелен организам. Со еднакво внимание е реализиран и ТРИ МИНУТИ ВО СВЕТОТ НА МИРОСЛАВ БАРТАК (1975, 84 м), снимен по повод самостојната изложба на истакнатиот чехословачки карикатурист во Скопје 1975. Тој филм подоцна ќе биде вграден во структурата на КАША.

- Покрај остварувањата со анимација на предмет (ГРАНИЦА, БЕЛО ТОПЧЕ), а потоа и со комбинација на цртачка и предметна анимација со играни елементи (ПЕТ ФИЛМА ОД РАКА), Марковиќ во 1976 г. го довршува и филмот СТРЕЛБИ (колор, 280 м), а во 1978 и БУКВАР ЗА ПИСМЕНИ (боја, 210 м). СТОП добива „Златен медал“ во Белград во 1976, Награда на публиката во Тузла и Специјална диплома во Оберхаузен 1976, а прикажан е со успех во Лондон и Гренобл.

- Најголем успех на Марковиќ секако е филмот КАША – четириесетминутен цртан филм изработен во 1976, во продукција на Скопската телевизија. Од порано заинтересиран за обликовните специфичности на малиот екран (ШОУ-МАШИНА, 1974), награден „за нов телевизиски израз во рамките на цртаната музичко-забавна програма“, тој во богатата визуелна и аудитивна структура на КАША ќе испреплетува цела низа анимациjsки теми и мотиви, ќе развие непрекината игра на облици на трансформирање, претопување и сменување, ќе оствари, всушност, сопствен модел на допадлив, но урамнотежен и докрај ритмично доработен каледоскоп.

- На Фестивалот во Монтре, 1977 – КАША ја освојува „Сребрената роза“ на Монтре, што дотогаш беше најголем успех на Југословенската телевизија на светски манифестации; во истата година, Марковиќ ја добива и „Октомвриската награда на Македонија“.

- Со едновременото дејствување на двајцата специфични уметници во „Вардар филм“, се создава интересна и перспективна ситуација: „...закочениот, со боја и музика монументализиран патос на Глигоровски – наспроти разиграните, потполно ослободени графички композиции на Марковиќ – веќе со својата различност поттикнуваат на истражување на нови оригинални патишта.

Ранко Мунитиќ (во поглавјето „Анимација на кукла и предмет 1949 – 1978“) пишува: „Дури во најновиот период, некои напори (главно поврзани со Скопје и со Дарко Марковиќ) се обидуваат да го пробијат тој обрач на традиционален, илустративен манир. Уште со првите дела на Боро Пејчинов (БЛИЖНИ НАШИ, 1976), Делчо Михајлов (ХОМО ЕКРАНИКУС, 1976 и УСПЕХ, 1977) и Мице Јанкуловски (ПОВЛЕЧИ-ПОТЕГНИ, 1978) – овие, исто како и Глигоровски и Марковиќ претходно – потполно самостојно ја реализираат целината на своите филмови“.

Ранко Мунитиќ, исто така, во поглавјето „За анимацијата во Скопје (1975 – 1978)“, пишува: „Сè интензивната работа на аниматорите во ‘Вардар филм’ донесе и две остварувања со анимација на разнобојни топчиња: ГРАНИЦА (1975, колор, 160 м) и БЕЛО ТОПЧЕ (1976, колор, 95 м) на Дарко Марковиќ. Тоа се духовити и вешто направени композиции полни со асоцијации на мотиви и проблеми на современиот свет. ПЕТ ФИЛМОВИ ОД РАКА (1977) од истиот автор комбинира играна сцена со цртачка анимација и анимирање на предмет... Во текот на 1977 и 1978, Боро Пејчинов ги реализира (како сце-

нарист, режисер и аниматор) – прво РАСТЕЊЕ, а потоа и ОТПОР, во кој анимацијата на предмет од пластика и пластелин поседува завидна вештина и допадливост... Се работи за зачеток на обликовната интенција, чие успешно продолжување би можело осетно да ја освежи југословенската кинематографска анимација. 'Граница' е наградена во Белград 1976, 'Бело топче' е одлично примено во Краков 1977, а 'Отпор' добива награди во Белград и Оберхаузен во 1978 година".

Извор: Ranko Munitić, Kinematografska animacija u Jugoslaviji, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1979.

Во друга книга, пак, Ранко Мунитиќ – пишувајќи за „Ликовното и кинематографското“, забележува: „Слична дивергенција помеѓу довршената композиција во карикатурата и стрипот, и недовршената, отворена моделација во цртано-филмските фази – ги откриваме кај сите уметници што симултано се позанимавале со тоа подрачје, од Виндзор Меккеј до Душан Вукотиќ, Зоран Јовановиќ, Златко Гргиќ, Борислав Шајтинац, Душан Петричиќ, Боровој Довниковиќ, Дарко Марковиќ и други...“ Потоа Мунитиќ – во поглавјето „Натамошна редукција“ – пишува за „надминување на надворешната кинетичка атракција, во концентрација на придушени, заочени и со ритуална стилизација облагородени категории на мобилност“, како и „за впечатливо негување на сликарските карактеристики на визуелната целина, без тоа да ги попречува уметниците во достигнувањето на мајсторски анимациски склопови“. И на крај, Мунитиќ заклучува: „На поширок југословенски план, најмногу до овој концепт ќе се доближат Борислав Шајтинац (НЕВЕСТА, ИСКУШЕНИЕ, ТРИУМФ итн.) и Петар Глигоровски (ФЕНИКС, АДАМ 5 ДО 12)".

Извор: Ранко Мунитиќ, „Увод у естетику кинематографске анимације“, Универзитет уметности Београд & Филмотека 16, Загреб, 1982.

Ранко Мунитиќ потоа – во поглавјето за југословенскиот цртан филм (1960 – 1978) дава осврт и за анимиралиот филм во Скопје (1964 – 1978): „Првиот подем на македонската анимација е остварен во почетокот на седумдесеттите години, главно благодарение на креациите на Петар Глигоровски и Дарко Марковиќ... Веќе со ЕМБРИО НО.М (1972) Глигоровски внесува интересна иновација во креативниот простор на југословенската анимација: комплетен изведувач на својот проект, Глигоровски секоја фаза ја обработува со комплицирана постапка – со распрснување на бојата, односно со нанесување на колористички вредности преку посебен спреј-распрснувач. Така добива дифузна, мобилна, лавирана боја која непрестајно трепери и се прелева; неговите резултати треба да се разликуваат од рачното (со четка) нанесување на лавирани тонови во загребското студио (ARS GRATIA ARTIS, СЕДУМ ПЛАМЕНЧИЊА, ПАТНИК ВО ВТОРА КЛАСА, СРЕЌА итн.)... Во иста техника, во 1976, се остварени и неговите достигнувања ФЕНИКС и АДАМ 5 ДО 12. ЕМБРИО НО.М доби специјални дипломи во Белград и Оберхаузен во 1972, ФЕНИКС добива 'Сребрена мечка' во Берлин, Специјална награда во Анеси и Диплома во Њујорк (1977), АДАМ 5 ДО 12 добива 'Златен медал' во Белград (1977)".

Извор: Ranko Munitić, Kinematografska animacija u Jugoslaviji, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1979.

Подоцна Мунитиќ ќе го прошири својот текст: „Тој вид на лавирана боја, која прв ја применил, изгледа, Лен Ли во КУТИЈА СО БОИ (1935) и веднаш потоа во достигнувањето ВИНОЖИТОТО ТАНЦУВА (1936). Во тие остварувања, тој ефект – со рака, четка и технолошки зафати – е директно нанесен на целулоидната лента. Но, случајни ненамерни претходници на 'лавираната боја' наоѓаме уште во несовршените ракотворени фази на Емил Рејно, а исто така и во многу достигнувања на немата црно-бела анимација – главно поради брзината и невоедначеноста со која поединечни фигури и детали се премачкувани со црни и сиви тонови... Тој тврди дека „таа постапка ја користи и Дизни во сомнамбулните секвенци на ДАМБО и драматичните моменти на БАМБИ, но дури модерното анимациско движење им дава на таквите солуции вистинско место и полно креативно значење... Кај нас, ефектни примери реализираат: Вукотиќ (ARS GRATIA ARTIS), Шталтер (СЕДУМ ПЛАМЕНЧИЊА), Довниковиќ (ПАТНИК ВО ВТОРА КЛАСА), Колар (УТОПИЈА), Павлиниќ (СРЕЌА) и други, а Петар Глигоровски (ЕМБРИО НО.М, АДАМ 5 ДО 12 и ФЕНИКС) развива сосема личен систем: секоја фаза ја обработува со комплицирана постапка на вештачко распрснување на боја, со нанесување колористички вредности со посебен спреј-распрснувач... Секако, неговиот мобилен колорит осетно се разликува од рачното (со четка) нанесување на лавирани тонови во загребското студио“...

Извор: Ранко Мунитиќ, „Увод у естетику кинематографске анимације“, Универзитет уметности Београд & Филмотека 16, Загреб, 1982.

Ранко Мунитиќ – во 1974 година, во белградското списание „Уметност“ – објави неколку текста за анимираниот филм. Не е првпат хрватската критика да искаже позитивни и високи оценки за уметници кои живееле и твореле во Загреб, како што се: Ордан Петлевски, Борка Аврамова и Михајло Арсовски и особено за творештвата на Петар Хаџи Бошков и Вангел Наумовски итн.

Хрватскиот автор Јошко Марушиќ ќе запише: „Посегнав по заборавената книга на заборавениот Ранко Мунитиќ („Увод у естетику кинематографске анимације“) и таму најдов реченица која некаде ја изговорил Алексејеф: ‘Она што секогаш ми пречело кај цртаниот филм била неговата јасна, студена, механичка линеарност: таа категорична острина на линијата повлечена врз белиот фон, таа рационална, би рекол – фригидна контрастност. Сакав нијанси, полутонови, неодредени контури, насетувачки облици кои се менуваат без престан, незапирливо. Сакав да ја визуализирам внатрешната реалност, анимирајќи го ‘клер-опскур ефектот’, но како, како тоа да се придвижи?’ (Joško Marušić, Alkemija animiranog filma, „Meandar“ – Zagreb, 2004).

Петар Глигоровски, Славољуб Игњатовиќ-Игњат и во извесна смисла, Афродита Ф. Марковиќ – ги потврдуваат наведените настојувања на авторот Алексејеф.

*** *** ***

Завршни белешки

Ралф Стивенсон добро претпоставил: „Можеби меѓу графичката уметност и кинематографскиот апарат би дошло до спој, кој би вродил со вредности различни од филмската уметност“... – а во средината на 1990-тите, „Вардар филм“ ги продуцира последните анимирани филмови од оваа ера: ФА-САДА на Дарко Марковиќ и КРАЈ на Тонкица Митровска и Делчо Михајлов (според Иван Ивановски); до завршувањето на текстот не успеав да ги погледнам спомнатите анимирани филмови...



ФАСАДА

Но секако, еве – проектот „Македонски анимиран филм 1971 – 1991“ – ја реafirмира оваа порано потценета творечка дисциплина и ја дополнува со извесен број истражени и претставени визуелни и архивски материјали. Во секој случај, сочу-



ваните анимирани филмови (цртани и предметни), покрај извесни оштетувања, покажуваат дека во текот на тие дваесет години, но со дисконтинуитет и празни периоди, имало концентрирана енергија на група карикатуристи и стрип-автори, кои почувствувале потреба да ги прошират границите на своите основни определби: тоа им го овозможи продуцентот „Вардар филм“ и доминантно тогашниот директор Анте Поповски – познат поет, особено преку соработката со познати имиња во Загребската школа на анимираниот и цртан филм.²

Снимени се повеќе анимирани филмови, кои во најголем дел освоија значајни награди и признанија во светот. Историскиот период се совпаѓа со условите и творечките достигнувања во сите области во „југословенскиот културен простор“ – во кој се слеваа најголемиот дел од авангардните движења на

уметноста во светот, како во практиката, така и во теоретските промислувања и достигнувања.

Секако, најнепосредни контакти македонските автори на анимираниот филм имале со случувањата во македонскиот уметнички и културен простор. Во нивните технички вешто реализирани дела, со одбрани ангажирани идеи и пораки, кои се артикулирани на соодветен авторски начин, ја потврдуваат својата уметничка поетика и отворија пат за творештвото на помладите автори, кои создаваат со употреба на современите искуства и можностите што ги нуди новата технологија. Затворено е едно значајно поглавје во македонското филмско анимирано творештво – но се отвора ново поглавје со новите остварувања на авторите Иван Ивановски, Жарко Иванов, Вук Митевски, Владимир Лукаш, Крсте Господинов и Гоце Цветановски.

Темата на проектот треба и натаму да се истражува, коригира или дополнува. Треба да се доистражат и материјалите од уметниците на групата „Зеро“, формирана во 1985 година итн. Овој анимациски авторски круг опфаќа автори со профилиран индивидуален израз, што ќе рече дека во нивните дела секој предмет има своја морфолошка и обличковна структура.

² Угледна критичарка укажува на „црнохуморните (прошверчувани) коментари на младинското новинарство“ (се мисли на хрватскиот стрип) и „особено црниот хумор на некои припадници на Загребската школа на анимираниот филм“ (Вукотиќ, Драгиќ, Гргиќ и др.), како и на содржини за „начинот на кој се забавува некоја потесна средина“ (Vera Horvat Pintaric, AUTORSKI STRIP ZAGREBACKE SKOLE, Radio Zagreb, Treci program, 21.1.1973).

*** **

Прилог 2: КУС ОСВРТ КОН ИЗЛОЖБАТА „МАКЕДОНСКИ АНИМИРАН ФИЛМ 1971 – 1991“ (Салон на Младинскиот културен центар, Скопје, 2021)

Иван ИВАНОВСКИ (1983), ликовен уметник и автор на анимирани филмови од помладата генерација со проектот „Македонски анимирани филм 1971 – 1991“ – успешно реализиран со изложба во Младински културен центар и каталог во издание на Друштвото на филмските работници на Македонија – го истргна од заборавот (по триесетина години молк) ова значајно, но потценето поглавје во развојот на македонската филмска и визуелна култура. Ивановски дипломираше на Факултетот за ликовни уметности во Скопје (вајарство), потоа ја заврши Академската програма за режија на ФАМУ во Чешка, што заедно со неговата уметничка практика беше добра основа и мотив со многу жар да изврши интензивни истражувања на материјали во Македонската кинотека, во „Вардар филм“ и во Македонската радиотелевизија, како и во одреден број приватни колекции – од септември 2019 до октомври 2021 година. Слободан Јаќоски соработува во организацијата на овој скромно, но значаен материјал (оригинални артефакти, цртежи и фолии, документи и новински текстови) за евоцирање и реконструкција на оваа „златна доба“ за македонскиот анимирани филм, кој со светските награди и признанија излезе од границите на „југословенскиот културен и уметнички простор“.

Ивановски оствари и повеќе разговори со современите и соработниците на авторите на анимирани филмови – кои во најголем дел се веќе починати, како и со нивните семејства. Тој испратил свое барање, како и во име на Друштвото на филмски работници на Македонија до стручните лица од „Загреб филм“ – меѓутоа, тие не биле подготвени за соработка.

Проектите на македонските автори биле снимени и реализирани со помош и соработка на светски познатата Загребска школа на цртаниот и анимирани филм (од времето на оскаровецот Душан Вукотиќ

и други познати имиња). Временската дистанца и промените (на лошо) во оваа област на уметничко и културно дејствување си го направија своето: копиите на филмовите (од кои се извадени репродукции) се стари и со деградирани бои, поради што го изгубиле својот полн сјај од времето кога беа создадени и прикажувани во киносалите, а потоа и на телевизија. Во каталогот е истакнат клучниот и значаен момент, а тоа е формирањето на Студиото за цртан и анимиран филм при „Вардар филм“ (под раководство на поетот Анте Поповски, културен работник и политички ангажирана личност, а во тоа време и директор на „Вардар филм“), од група познати карикатуристи редовни соработници на „Остен“, најзначајниот повоен хумористично-сатиричен весник во Македонија (тажна слика беше кога во почетокот на 90-тите години видов колку оригинални цртежи и материјали исчезнале од колекцијата, вклучително и од Светската галерија на карикатури формирана во 1969 година). Тој период од седумдесеттите години до 1982 година (година кога „анимираниот филм го изгуби приоритетот и кога згаснаа енергијата и условите за работа“): тоа време ќе остане запаметено по ентузијазмот и концентрацијата на неповторлива творечка енергија која резултираше со светски релевантни остварувања наградени во Оберхаузен, Анеси, Берлин, Монтре итн.

Ивановски, на деветте македонски автори (образовани сликари, архитекти итн.) кои создадоа педесетина цртани и анимирани филмови – им изработи посебни „досиеја“ со проверени податоци и одбрани репродукции на нивните дела, како и посебно привлечните стари фотографии од Студиото, од авторите и нивните блиски соработници, од „подрумчето“ на Дарко и Афродита Марковиќ, потоа голем број факсимили, ретки интервјуа и информации, вклучително и посебно освртот од списанието „Тесалоники“ (26.9.1978. за АДАМ 5 ДО 12 на Петар Глигоровски), па фотографија од рок-составот „Безимени“ (од Армен Сурмеан дознав за нивниот гитарист кој се занимава со карикатура) итн. Ивановски ги претставува остварените дела, но укажува (со репродукции од сценарија и книги на снимање) и на нереализираните проекти, како и на потребата да се доистражи алтернативната и аматерската продукција.

Сето ова на уверлив начин го евоцира „духот на времето“, скромните услови на работа од кои израснаа значајни имиња, почнувајќи со анимираниот филм ЕМБРИО НО.М на Петар Глигоровски од 1971 до многу други уметнички остварувања во кои се синтетизира сигурен цртеж, добра идеја и порака поврзана со општествената и политичката реалност, сè до 1991 година, година со сите свои аномалии и лични слабости на една урбано-рурална локална средина, но и со обработка на глобални и универзални теми, година кога по крвавото раздружување на Југославија беше создадена и независната македонска држава. Единствениот стручен текст кој се однесува во целина за овој период е објавен во КИНОТЕЧЕН МЕСЕЧНИК бр.35 (претходникот на денешното актуелно списание КИНОПИС), во 1987 година во издание на Кинотеката на Македонија, а како автор на тој текст се јавува филмскиот критичар Благоја Куновски, а текстот е насловен „Македонскиот цртан и анимиран филм“.

Денес, материјалите од продуцентот „Вардар филм“ се префрлени во Кинотеката на РСМ, каде што (за среќа) се сочувани и депонирани кутиите со цртежи и фолии за анимираниот филм КАША на Дарко Марковиќ од 1977 година. Станува збор за дваесетгодишна дисконтинуирана „ера на подвизи“, кога се афирмираше поимот за Скопска школа на цртаниот и анимиран филм – создадена од имиња чии дела носат печат на единствена ликовна и визуелна култура, слух за современите и ангажирани теми, видеани и согледани наративно, но и метафорично (цртежна и предметна анимација комбинирани со фотографија и одбран филмски инсерти од војни итн.), духовито и со критичка опсервација на општествената и политичката стварност, сеедно дали се работи за локална или светска. Во назначениот период создаваа „светски релевантни автори“ како Петар Глигоровски, Дарко Марковиќ и Боро Пејчинов, потоа Делчо Михајлов и особено Афродита Марковиќ – а и автори со значајни остварувања како што се Мирослав Грчев, Славољуб Игњатовиќ-Игњат, Мице Јанкулоски и Милутин Рогановиќ. Сите тие – во своите дела, селективно внесуваа елементи од современата уметничка практика, исполнета со разни стилови, форми и техники, практики и идеи – кои ги „нагризуваа воспоставените категории“, артикулирајќи го својот поглед на светот преку својата „вистина за модерниот човек“.

Иван Ивановски во Младинскиот културен центар (во горниот дел на холот) ја подготви и изложбата на анимирани филмови од млади автори, кои ја имаат таа среќа да имаат свои големи претходници – кои ги поставија високите естетски, уметнички и вредносни критериуми во анимираниот филм кај нас, за нивните наследници да можат да творат согласно со новите можности и да создаваат дела со современи содржини...

Литература:

- Stevo Ostojić, *Evolucija animacije, Animacija kao protest protiv statičnosti, Razgovor sa Dušanom Vukotićem*, Umetnost, Beograd, 1974.
- *Odnosi među umetnostima, „Teorijska razmatranja“*, Nolit, Beograd, 1978.
- Anri Anzel, *Estetika filma*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1978.
- Dušan Vukotić, *Jugoslovenska škola crtanog filma, Knjiga o filmu, Spektar*, Zagreb, 1979.
- E. H. Gombrih, *Umetnost I iluzija*, Nolit, Beograd, 1984.
- (G. VA), *Makedonija, in Jugoslavija, Filmska enciklopedija I, A-K, JLZ, „Miroslav Krleža“*, Zagreb, 1986.
- Благоја Куновски, *Македонскиот цртан и анимиран филм*, Кинотечен месечник 35, Кинотека, Скопје, 1987.
- Владимир Величковски, *Македонска карикатура, Здружение на карикатуристи на Македонија, „Остен“*, Скопје, 1994.
- Владимир Величковски, *Флуидни форми, Кон творечкиот свет на Петар Глигоровски, Синтези*, Скопје, 2007.
- *Кратка Ми-Анова енциклопедија, Ликовна уметност*, книгоиздателство МИ-АН, Скопје, 2007.
- Владимир Величковски, *Современа македонска уметност*, Филозофски факултет, Скопје, 2009.
- Владимир Величковски, *Современа македонска уметност*, Филозофски факултет Скопје, 2009 (поглавје „Карикатура и анимација“, стр. 213-222).
- Лазо Плавеvски, Валентино Димитровски, Боро Пејчинов, *Мајсторисување со едноставноста*, Музеј на град Скопје, декември 2020.
- Томислав Османли, *Стрип, деветтата уметност*, Бегемот, Скопје, 2021 (трето дополнето и коригирано издание).
- Стојан Синадинов, *Анимираниот филм во Македонија: чекајќи ја новата продукциска и авторска пролет – за анимираниот филм во македонската филмска продукција*, КИНОПИС 59-60, 2021, Скопје.

Владимир ВЕЛИЧКОВСКИ

ЗА МАЈМУНИТЕ, РИБИТЕ, ПТИЦИТЕ И ЖИВОТНИТЕ, ЗА ЖЕНИТЕ И ВИНОТО ВО УМЕТНОСТА

- за ликовното творештво на Мирослав Масин -



Мирослав Масин

ВОВЕДНИ РАЗГЛЕДУВАЊА

МИРОСЛАВ МАСИН, како сликар – се формираше во осумдесеттите години на 20 век, време на промени во македонската уметност поттикнати од новите текови во југословенската и светската уметност. Не можеше да се игнорира сомнежот или дилемата дали може да се создаде нешто ново во уметноста во тие години под влијание на светската сцена. Потребата од промени се искажа и како бунт поради евидентниот замор во уметноста на модернизмот. Не случајно, во 1984 година, во Младинскиот културен центар беше организирана обемната изложба

„Нови појави во македонската ликовна уметност“, резимирајќи го направеното со охрабрување на новите настојувања. Посебно значење доби сликарството на уметниците на германскиот неоекспресионизам и на италијанската транс-авангарда кои го респектираа минатото, но понудија специфичен приод и поинакви или нови критериуми за поимите на квалитет, на автентичност и значење, со афинитет за традиционалната техника и за одделни жанровски решенија, за една утврдена постапка и техника.

На Факултетот за ликовни уметности во Скопје, Масин дипломира во 1988, совладувајќи ги техниките основи на солиден сликарски занает, привлечен од ликот и сликарството на надреалистот Салвадор Дали. Секако, тој ги следи сопствената човечка природа и темперамент – што значи повеќе прифаќање отколку неприспособност во сопствената средина. Имплицитно поврзан со Охрид, тој се пројавува како комуникативен урбан „талкач-бонвиван“ во Скопје, заедно со својот пријател – сликарот Предраг Пеџи Урошевиќ. Младите уметници од тоа време беа ориентирани кон експресионистичкиот израз, како и кон некои форми на новата уметничка практика, додека Масин настојуваше да ги следи сопствените преокупации, надвор од трендовските определувања. Доследен на својот избор, избегнувајќи шеми, тој го почитува изборот на другите. Тоа значи да го почитуваш изборот на другите, во стилот „свој на своето“ и на другите луѓе. Масин извикува: „САКАМ ДА БИДАМ – МАСИН“ и таа решеност го води во животот и сликарството. А без вино и жени, музика, не бидува. Потпишан како „џуџекредо“, ќе рече: „Моја кука, мои правила (да повториме): треба лудило, храброст, сила, треба мој живот, мое време, мој биоритам, мои вкусови, мој јазик, мои зборови, мои слики, мои мечти, мои слики, моја самотија, моја слобода“.

А еве што други рекле за тоа прашање – Анатоли Франс вели: „Уметникот треба да го сака животот и да ни ја покажува неговата убавина. Без неа, во тоа лесно би се посомневале“. А Џони Штулиќ, рок-поет, вели: „Слободата не е едноставна домашна задача, тоа е свест за складноста на несовершените луѓе... слободата е жена, земи ја...“. Па потоа, Албер Ками: „Слободата не е ништо друго, освен шанса да се биде подобар“. Жан Жак Русо пишува: „Слободата нема други граници освен оние што ги налага честа“ и „Да не се расипе човекот на природата, со тоа што го приспособуваме кон општеството“.

Масин си обезбеди мир во природа, не отфрлајќи го градскиот живот. Неговото мото е: „Подобро на гранка одошто заглавен во лифт“; некои луѓе имаат фобија од заглавување во лифт (тука се пот-

сетив на филмот со урбана тематика ЛИФТ ЗА ГУБИЛИШТЕ на Луи Мал, со Жана Моро во главната улога). Копнежливо и резигнирано ќе забележи: „Го бржав сонот – одлета ко птица!“ Масин живее во уметничката колонија „Јурија“ во Ѓорче Петров, Скопје, до насипот на реката Вардар. Ме пречекува со едно мирно црно куче, а во ентериерот на сидовите на приземјето повеќе слики и цртежи. Забележав белешка: Без разговори за фудбал и политика! Разговорот е опуштен, неинтелектуален (одамна не сум го посетил), во атмосфера на убава блуз и соул музика, па следуваа и специфичниот глас на Том Вејтс. На прашање како го замислува светот по еден век, Масин одговара: „Со повеќе жени, вино и уметност“. На горното ниво е неговото ателје со избелени сидови, со почнато платно и поглед на зеленилото во дворот. Масин одбра да негува сликарство на четири теми, обработени посебно или како трансформирани комбинации, а тоа се: жената, охридската пастрмка, мајмунот и птиците...

Во Стариот завет стои запишано: „Петтиот ден се слушаа звуци насекаде. Што создаде Бог во овој ден? Тој ги создаде птиците да летаат по небото, рибите да пливаат во водите. Ги имаше од сите видови, големини, форми и бои: китови, златни рипки, гуски, ластовички, ноеви – тоа се само некои од многуте суштества што Бог ги создаде во тој ден“. Масин ги спомнува и уверливо ги имитира чапјата, паунот, тетребот и другите птици, претставени и обработени во сите цивилизациски епохи на човекот, како и во одделните периоди и правци во ликовната уметност, во литературата и поезијата, во музиката и филмот. Масин никогаш не ќе ја запостави сензибилноста на сликарската материја, техниката, ниту комуникативноста на „авторитетот на традицијата“, како и извесната загадочност на знаковните форми со органски белези преку концептуализирање на сликовната претстава, сè до апстрактно-асоцијативните структури со ефекти на халуцинантно треперење на живиот колорит. Ослободениот потег и доживувањето – создаваат и ефект на „пијана четка“ (не е непозната релацијата на дејствување на алкохолот врз творештвото). Тој има јасен концепт, како и доживеан „медитерански здив“ на линеарните и колористички состави во кои го вградува својот афинитет за декоративен ефект, или форми со орнаментални белези со примена на свеж спонтан пристап, но без случајни ефекти. Намерата на сликарот е да изработи „добра слика“, што подразбира концентриран пристап пред празното платно (Пикасо рекол дека се чувствува како пред бездна), додека специфичен пример е калиграфијата од Истокот со примена на соодветна вештина на техниката. Тајната на творештвото ќе

остане неразјаснета, меѓутоа може да се опише и делумно да се објасни однегуваната форма. Главен предмет на обработка се ликовните остварувања со примена на соодветна стручно-научна критичка методологија. Елизабет Пејтон би можела да му на-слика добар портрет.

Во секое проучување, добро е да се земат пред-вид две книги – делото „Механизмот на човечката физиогномија“ (1862) на Гијом-Бенжаман Душен (за електричната анализа на движењето на мускулите на лицето, каде што се обидел да објасни зошто не-кои мускули се придвижуваат под влијание на одре-дени емоции, додека под влијание на други не), кој и самиот се обидел да го објасни тоа и особено „Екс-пресијата на емоциите кај човекот и животните“ (1872) на Чарлс Дарвин.

Нешто за летот на птиците на една умет-ничка слика: „...одеднаш одбивност, отфр-лање на една неприфатлива граница. Пти-ците, морските чудовишта, прозорци кои гледаат на тишина или го пуштаат внатре симулакрумот на смртта, секоја нова слика би ја збришала Алана одземајќи ѝ ја неј-зината претходна боја, отргнувајќи ги од неа модулаците на слобода, на лет, на го-леми пространства, потврдувајќи го нејзи-ното несогласување на ноќ и ништожество, нејзиниот копнеж за сонце, нејзиниот речи-си ужасен нагон на птицата Феникс. Заоста-нат сум, свесен дека не ќе можам да го под-несам нејзиниот поглед... Стигнавме до кра-јот на изложбата...“ (Хулио Кортасар, „Каде гледаат мачките“).

Масин не трпи клишеа, ниту строг континуитет во работата, но слика со концепт и внатрешно до-живување. Уште како дете, реалистички грижливо ги цртал животните и птиците во Зоолошката гра-дина и во Природонаучниот музеј (со богата колек-ција на препарирани животни и птици). Покрај тоа, во Ниш можел „да се дружи“ со гулабите на вујко му. А и Скопје беше град на гулабарници... Во послед-ните неколку децении, во ова време на тешка кри-за, Скопје стана град на чување домашни животни и птици, а особено кучиња. Познато е: „Во светот на животните нема поими. Животното се одзива на име и нема јаство, затворено е во себе, а сепак пре-

пуштено на другите... само животното не може да спознае да ја сопре судбината... Во животинската душа се наоѓаат поодделни чувства и потреби на човекот, дури и елементи на дух, ама без поткрепа што ја дава организирачкиот ум“. Декарт сметал дека животните се „автомати“. Џек Тресидер за жи-вотните пишува: „Во природата, би се рекло дека нема побогат и поразновиден извор за симболи и иконографија. Ретко која човечка карактеристика да не може да биде персонифицирана во животин-скиот свет при внимателно набљудување – толку се разновидни видовите животни, нивните навики и обичаи“. Понатаму, во „Речникот на симболи“ се твр-ди: „Психологијата, веднаш по религијата, ги кори-сти животните како симболи на интуитивност, на ‘потсвеста’, на емоции и либидо“ (Речник на симбо-ли, Три, Скопје, 2001). Понатаму: „Животните се жи-ви симболи на човечките нагони и страсти. Во жи-вотното човекот проектира и препознава нешто човечко“ (Жан Шевалие и Ален Гербран, Речник на симболи, Табернакул, Скопје, 2005). Данило Киш напишал текст (предговор во каталог) за циклусот насликани платна на Владимир Величковиќ, на те-ма „Црни птици на согорени предели“. Во 1982 го-дина го објави есејот „Зошто Величковиќевите трка-чи немаат глава“, цитирајќи го Бодлер дека „нај-доброто прикажување кон некоја слика би можело да биде сонет или елегија“.

„Збревтаните тркачи“ на сликарот Масин не се претстава на „обезглавеност на модерниот свет и човек“, туку „ликовна студија на движењата, студија на фазни динамики“. Во тој контекст – „на телото му била потребна формата на птица“ што „ја бара нај-добрата положба“... Поради тоа што „прстите на-стојуваат, во еден миг да се соберат, а во друг да се рашират и да станат перки, да се трансформираат, да еволуираат: да ги снабдат прстите со тенка мем-брана на пловец, кога веќе не можат да бидат кри-ла!“

„Човекот од ренесансата до денес – е загледан во таа совршена и несовршена човечка машина како со завист стои пред тоа анатомско чудо на птицата... Сликарите, таа завист, таа Божја неправ-да, ја решаваат на свој начин.“

Масин изработи цртеж на испружен човек со ерекција – хоризонтала со вертикала – победа на виталната сила – ништо вулгарно, а секако експли-цитно претставено. Самиот избор на мотив, меѓу другото, има симболички изразени еротски конота-ции: мајмунот, клунот на птицата, исправена риба, како и некои други органски форми. Подоцнежни-те творби содржат имплицитно или алузивно одре-

дена еротска сугестивност. За нив може да важи изразот на Едвард Луси-Смит за „еротскиот звук“ во делата, како и неговата сугестија дека е потребно во нив „да се открие нешто, не само за еротскиот импулс во уметноста, туку и за природата на културата во која живееме“ (Erotizam u umetnosti Zapada, Jugoslavija, Beograd, 1973; и проширено издание на англиски јазик, Лондон, 2011).

За одделни платна со асоцијативни белези на Оскар Кокошка од 1962, може да се говори токму за спомнатиот „еротски звук“: Масин „од прва“ ги спомнува птиците: чапја, паун, тетреб, гавранот посебно. Чапјата е симбол на утринското сонце и на љубопитноста, има тенок и пробивен клун, симбол на божествената наука – што значи индискретност и будност... Како мотив е застапена и во творештвото на познати уметници (Пол Тек, во некои од своите бројни сложени амбиентални инсталации во 80-тите години, внесува чапја и лебед). Во Египет е пралик на птицата Бен (адекват на Фениксот). Прекрасната зелено-сина опашка на паунот, во некои стари цивилизации, станала симбол на севидечкото сонце и на вечните космички циклуси, симбол на љубовните желби. Тој е слика на горделивоста како сончев симбол – со ширење на опашката во облик на тркало. Црвената боја е елемент на огнот и симбол на бесмртноста. Претставите на паунот се наоѓаат и во византиската уметност од 10 и 11 век, како на пример – во деталите од базиликата во Студенчишта во Охрид од рановизантиската уметност, па на мозаикот во Куќата на псалмите во Стоби во 5 и 6 век, или пак во Собата на пауните на Џејмс Вислер од 1876-77 година (реконструирана во Вашингтон), па во сликата на симболистот Едмонд Аман Жан „Млада девојка со паун“ од 1895, како и во витражот со мотив на паун на Луис Конфорт Тифани итн. Порано луѓето пишувале со перо од паун.

Тетребот – див петел е фантастично животно кое во сезоната на парење – игра и пее околу женките, испуштајќи громогласни звуци. Во некои понови платна се појавува мотивот на птицата налик на тетреб – насликан со експресивни потези и колорит. Гавранот, црна птица, симбол на интелигенцијата и длабината, има богата и разновидна симболика со двоен карактер: додека враната, како и чавката – се негови блиски „роднини“.

Масин се навраќа на одделни теми и сликарски постапки – со повеќе различни стилски белези. Сепак, заради извесна прегледност при следењето на неговите решенија во различни временски перио-

ди – може да биде корисен (не како единствено можно решение) еден хронолошки преглед. Масин во сликарските дела постигнува класична или лирска смиреност, како и експресивност на сликарската структура или композиција – која изразува немир.

Ниче разликува еден вид „дионисиски, динамичен и инстинктивен свет со белези на сензуална, аполониски светла форма“. А Салвадор Дали, кој од студентските денови му стана идол на Масин – сметал дека „Рафаеловите гротески непосредно потекнуваат од Помпеја, од хуманизмот и интелигенцијата на Средоземјето. Гротеските се родени од светливоста на рапавата страна на школките и пештерите на Средоземјето“. И натаму: „Чудовиштата создадени од човекот од Средоземјето немаат ништо заедничко со оцарените чудовишта кои се појавуваат во глумата темнина на северните шуми на Бош и на целата германска цивилизација“. Франциско Гоја во 1798, на графички лист, во бакрорез и акватинта – го претставил мотивот „Сонот создава чудовишта“ од славната серија „Капричоси“. Дали во 1828 година ја создал релјефната слика „Птица“ окарактеризирана како чудовишна „птица“ (Robert Descharnes, Salvador Dali, Jugoslavija, Beograd, 1977)? Според Салвадор Дали, „критичката параноја“ претставува спонтан метод на ирационалното сознание „засновано на критичка и систематска објективизација на асоцијациите и делирантните толкувања“ (Салвадор Дали искажал пофални зборови и за сликите на Вангел Наумовски, изложени во галеријата „Мона Лиза“, Париз).

Па затоа, еден преглед на сликарството на Масин, според хронолошкиот метод или според тематските циклуси, е високо корисен поради својата прегледност, но сликарот се обновува или се навраќа и на некои поранешни замисли и решенија. Потребно е да се нагласи: не постои епоха, стил или правец во светската и македонската уметност во кои животните и птиците не биле предмет на инспирација и обработка.

Задлабочен над темите и ликовните творби на Масин, не можев а да не го проширам кругот на релации со одделни уметнички остварувања. Текстот, во целина, беше завршен со навраќање и препрочитување на книгата на Џ.М. Куци насловена „Животот на животните“, во која се обработуваат сложените прашања за човековата суровост спрема животните и за правата на животните со примена на широки филозофски, антрополошки и религиозни перспективи, давајќи посебна нагласка на сознанијата на „социобиологијата“. Куци во „констру-

ирираниот метафикционален текст“ секако ги внесува и сопствените „длабоки човечки убедувања“. Етичкото прашање содржи релевантни емпириски и филозофски аргументи како човечките суштества треба да се однесуваат спрема животните. Во книгата се разгледува прашањето за улогата и значењето на книжевноста и во однос на поставените прашања, како и „за поезијата како непроблематична и безвременска вистина за човековата природа“. Темата „Поетите и животните“ или дискусијата за филозофијата и филозофите може да расветли некои аспекти на релација меѓу човекот и животните, меѓутоа, секако – „часовите по поезија нема да ги затворат кланиците“.

Прилогот што го изработив со одбрани делови од поетската и литературна приказна за животните верувам дека ќе фрли барем некаква светлина кон оваа сложена релација. Тоа се однесува и на потесното подрачје на ликовните и визуелните уметности, како и на темите што се обработени. Филмската уметност, во сите жанрови, како што е документарниот, играниот, цртаниот и анимираниот филм, како и во некои комбинирани форми, е значаен извор на информации, а со својот комуникативен, мошне интересен и забавен начин го прават широко достапен светот на животните и значењето или меѓусебната релација со човекот. Аналошкиот метод и сродноста на сензибилитетот може да повлечат нишки на сродност меѓу поезијата, книжевноста и светот на животните, со посебна нагласка на нивната посебност. Тед Хјуз, кој бил внимателен кон животните, „ни покажува дека и ние можеме да ги отелотвориме животните – преку процесот наречен поетска инвенција што ги меша здивот и разумот на необјаснив начин. Тој ни покажува како животното тело да го вовлечеме во постоењето внатре во нас“. На почетокот и на крајот на расказот „Извештај на една академија“, Франц Кафка пишува: „Возвишени господа од Академијата! Ми укажувате чест повикувајќи ме на Академијата да ѝ поднесам извештај за својот мајмунски предживот. Во таа смисла, за жал, не можам да ви го исполнам барањето. Речиси пет години ме раздвојуваат од мајмунството, а тоа време можеби е кратко кога се мери календарски, ама е бескрајно долго кога морате да прогалопирате низ него... Дома ме дочекува една мала наполо дресирана женка шимпанзо, и јас покрај неа уживам на мајмунски начин. Кога сè ќе се собере, секако дека го постигнав она што сакав да го постигнам. Никој нека не каже дека тоа не било вредно за напор. Всушност, јас не сакам ничиј суд, јас сакам само да ширам знаење, јас само под-

несувам извештај, и така и вам, возвишени господа од Академијата, само ви поднесов извештај“.

Белгискиот писател Морис Метерлине е автор на филозофската драма-бајка „Сина птица“ од 1908 (со поднаслов – „Волшебна игра во шест чина и дваесет слики“) во која „неограниченоста на човечките моќи добива своја химна“. Во третиот чин, четврта слика, маќката вели: „Ќе ја најдат наскоро, ако не направиме некое чудо... Еве што се случува: Светлината која го води е таа и која сите нè издаде, зашто таа е сосема покрај Човекот. Светлината дознала дека вистинската Сина птица е единствената која може да живее на дневна светлина, а се крие овде, меѓу сините птици на соништата кои се хранат со месечевите зраци и умираат штом ќе го здогледаат сонцето... Таа знае дека ѝ е забрането да го пречекори прагот на вашиот дворец, ама таа ги праќа децата; и затоа што не можете да го спречите Човекот да ги отвора вратите на вашите тајни, не знам како сето тоа ќе заврши. Во секој случај, ако по некоја несреќа ја најдат Сината птица, нам не ни останува ништо друго туку да исчезнеме“.

Да го наведеме и Шатобријан, од неговите „Одбрани дела“ (конкретно од „Пеењето на птиците“): „Природата има свое време на славење, на кое повикува музичари од разни страни на Земјината топка. Се собираат извонредни мајстори уметници со чудесни сонати, трубадури талкачи кои знаат да педат само балади со припев, поклонници кои по илјада пати ги повторуваат строфите на своите долги побожни песни. Жуната свирка, ластовицата црцори, гулабот гуга; првата, сместувајќи се на највисоката гранка на некој брест, го предизвикува нашиот кос, кој во ништо не отстапува од оваа тугинка; онаа другата, под гостољубивиот покрив, како и во времето на Евандр, го растура своето нејасно брборење; од третата, од густите дабови лисја, се шири гугутање слично на брановидни звуци на рог во шумата; најпосле, црвената ја повторува својата песничка на вратите на амбарот, каде што од мовта го прави своето големо гнездо. Ама славејот не смета за вредно да го троши својот глас во оваа сеопшта симфонија; тој го чека моментот на смирување и спокој и го задржува за себе оној дел од свеченоста, кој ќе се прославува во самракот и во зората... Додека месечината е на небо, а човечкото уво внимателно ослушнува сè, првиот пеец на сите Божји нешта ја запева својата химна на Севишниот. Најпрво одекнуваат сјајни изблици на задоволство, а тогаш неговата песна станува разуздана: од длабоки тонови тој скокнува на продорни, од благи на силни; замолкнува; на моменти е тивок, на

моменти пожив; тоа е срце опиено од радост, срце растреперено, преполно со љубов. Ама одеднаш, гласот паѓа, птицата замолкнува. И повторно започнува. Колку сега му се поинакви тоновите! Каква нежна мелодија! Тоа се час копнежливи преливи, макар полни со варијации; час песна малку монотона, како арии на оние стари француски романи, ремек-дела на едноставноста и меланхоличноста. Песната често е исто толку знак на тага колку и на радост: и кога ќе ги изгуби своите млади, оваа птица пее; сè уште ја повторува песната од среќните времиња, зашто ја знае само таа една песна; ама со еден уметнички пресврт музичарот само го променил клучот и кантатата на уживање станува тажаленка на болката. Потоа од „Гнездо“: „Патот беше обрабен со брестови: на самиот врв на најголемиот брест се истакнуваше гнездото на сврака; стоиме пред него восхитени, еден на друг му ја покажуваме мајката која лежи на јајцата и нè обзема најжива желба да го дофатиме овој извонреден плен. Ама кој би се осмелил да се впушти во таква авантура? Наредбата е толку строга, професорот толку блиску, дрвото толку високо! Сите полагаат надеж во мене; се искачуваат како мачка. Јас се колебам, а тогаш славата претежнува: го соблекувам капучето, го опфаќам брестот и почнувам да се качувам. На стеблото немаме ни една гранка сè до две третини на стеблото каде што се дели, а на крајот на едниот крак се наоѓаше гнездо. Другарите подрипуваа од радост надевајќи се на јајцата, умираа од страв очекувајќи казна. Се доближувам до гнездото; свраката одлета; ги зграпчив јајцата, ги ставам во пазуви и се спуштам. За жал, се слизнав среде поделеното стебло и тука останав вјавајќи го... Одеднаш извикувања: Старешината, иде старешината! – и јас за миг се најдов напуштен од своите пријатели, како што тоа обично и станува“...

Оскар Вајлд, во книгата „De profundis“ (Аз-буки, Скопје, 2006, превод од англиски: Игор Калпаковски), вели: „Една година пред да дипломирам, шетајќи по тесните патеки на Магдаленскиот колеџ, каде што птиците постојано доаѓаа, му реков на еден мој пријател дека сакам да го пробам плодот од сите дрвја во градината на светот и дека излегувам во светот со таа страст во мојата душа“ (стр. 46). „Во челичните штитови на очите на Атина немаше милост за Архан; помпата и пауните на Хера беа единствените вистински благородни нешта кај неа“ (стр. 63). „Денес знаеме дека не гледаме со очите и не слушаме со ушите. Тие се канали за пренос, адекватни или неадекватни на стилските впечатоци. Токму во мозокот е афионот црвен, јаболкото мириса, чуцулигата пее“ (стр. 68). И да не го изминеме

и Едмонд Жабес, кој во својот текст „Мали граници на неограниченото“, просветлено извикува: „Спротивно од птицата, книгата гине со раширени крила“...

Махатма (големата душа) Ганди, во својата „Автобиографија – приказната за моите експерименти со вистината“, во првите децении во Индија ќе констатира голема нехигиена и сиромаштија, болести што ги напаѓаат луѓето. Тој отворено, критички реално ја отсликува целокупната грда реалност, изразувајќи длабока загриженост за животните и нивното правилно одгледување. Чудовиштен податок е кога ќе прочитате дека петтата нога на животното (поради алчноста на злобните) била отсечена од живо тело и накалемена на рамото од кравата. Ганди решително (потресен од ритуалното неморално жртвување на овци) е против „тој свиреп обичај на жртвување животни, кој треба да се прекине“. Според негово мислење, животот на јагнето не е помалку драгоцен од животот на човечките битија.

Во источната филозофија постои изреката: „Обичен ум е ТАО“ – каде што „обичен“ значи „едноставен“, или „просто човечки“. Башо своето хаику го пишувал во наједноставен облик, како поглед на светот, кој се нарекува: „Токму како што е“ или „Токму така“: „Вистинското хаику се појавува само од себе и го содржи целиот космос во себе“... „За среќа, можеме не само да го слушнеме зенот, туку и да го видиме“.

Малро не случајно секогаш зборувал за уметникот што го „освојува“ својот медиум, во поезијата и сликарството со црн туш во Кина (Alan W. Watts, Put zena, NIRO „Književne novine“, Beograd, 1984). Во книгата се објавени следниве хаику-творби: „Секогаш ќе се сетам на Киангсу во март/ Песната на потполошката/ изобилство на мирисливо цвеќе“; „На свената гранка/ седи врана/ во есенска вечер“; „Со вечерното ветре/ водата ги записува/ чапјините нозе“ – Танигучи Бусон; „Зимска пустош/ по бочвата за дождовница/ врапците шетаат“; „Ветрот стивнува, цветовите и понатаму паѓаат/ Птиците пеат, тишината на планината/ е сè подлабока“ (од книгата „Јапонски хаику мајстори“ – Башо, Бусон, Иса, Шики, во избор и препев на Томе Арсовски, Феникс, Скопје, 1992).

Мирослав Крлежа, во романот „На работ од умот“, пишува: „Глупоста е сестра на мракот, глупоста би сакала двоножецот повторно да го врати на неговите четвореножни роднини во природата, глупоста не му дава на човекот да отпатува на свездите, како што ни силата на тежата не му дава да лета!“ Па потоа, во „Добронамерно и помирливо“: „И птиците паѓаат уморни и не летаат вечно; па зошто лу-

ѓето непрекинато да лебдат над своето достоинство?“ Или: „Поединецот што сака да се издигне над своите ближни наликува на колце на каллива патека: ќе се затркала, ама и ќе се извалка! Степенот на поедини цивилизации стои обратнопропорционално со степенот на човечката глупост“...

ТЕМАТСКИ И СЛИКАРСКИ ПРЕОКУПАЦИИ

Хронолошкиот преглед, според годината на настанување на делата, не е затворено поле во творештвото на Мирослав Масин, туку и можност за поврзување и барање елементи на континуитет или одредена промена, исчекор или дисконтинуитет. Описот и вреднувањето на ликовните дела или перформансите – има личен карактер, но критичарот мора да ги земе предвид сите можни составни елементи во сликарството на Масин.

Во 80-тите и во 90-тите години на минатиот век, под наслов „Реализам“ – Масин наслика повеќе портрети на блиски личности, како и автопортрети, претставени фронтално и допојасно, со индивидуализирани црти и нијансирани кафеави придушени тонови, кои сугерираат блискост, но и меланхолично чувство на еден интимен свет. Видливо е дека сликарот работел според конкретен модел. Поставеноста на портретите, со доза на конвенционален пристап, како и извесна крутост – дозволува тие портрети и автопортрети да ги поврземе со традицијата на фотографскиот наивистички портретизам на „последните македонски зографи“ – како што се Зографски, Папрадишки, Вангел Коџоман и други, ама не и меката фактура на формата и доживувањето својствено на портретите на Масин, кој во овој жанр се доближува до македонскиот модернизам. Во портретите од понов датум (на пријатели и колеги од разни средби), Масин внесе светли и живи бои – понепосредно доловувајќи го лирскиот момент во психолошкото претставување. Во автопортретите, Масин применил класична, како и слободна модернистичка постапка со понагласено навлегување во психолошките нијансирања. Во перформансот на портретните фотографии проверуваше нарцистичкиот момент на себепретставување.

Во 1985 година, Масин наслика платна во класичен далиевско-магритовски манир, а во некои цртежи оформува гротескни и донекаде чудовишни претстави, кои немаат суштествено значење за неговите сликарски преокупации. Проучувачите на оваа проблематика (од средниот век до совреме-

носта: Бош, Макс Ернст итн.) заклучуваат дека постојат „анонимни сили на епохата кои ги упатуваат мајсторите на модерната уметност да создаваат мешани суштества“ – човечки и животински (Влада Урошевиќ, „Чуда и чудовишта“, За фантастиката во сликарството, Магор, Скопје, 2001 и „Измислени светови“, Магор, Скопје, 2003). Запишано е: „И чудовиштата се божји суштества“. Во сликите се појавуваат мотивите на птица и на мајмун. Масин стремел кон промена, имајќи ги предвид некои од модернистичките трендови – промена која содржи и одреден ослободувачки момент на создавање слика со карактеристики на личен ракопис. Тоа се однесува на серијата платна „Семејство“ од 1994 година – чија тема се женскиот лик и телото, предадени со широки потези на еден карикатурален, маниристичен начин. Нагласено е црвилото на усните, витканата коса и градите насликани со издолжени форми, некаде умножени како посебна целина или како дел на полуфигурни претстави. Меѓу нив, некаде се појавува и спирална линија и мотив на змија, кои во извесна мера ја збогатуваат сугестијата на еротскиот мотив или сликата на „жени од бордел“. Ненасликаните делови на платното стануваат рамноправна, комплементарна компонента на насликаните форми на мотив.

Во 1997, Масин изложи платна под заеднички назив „Трансформации“. Во нив го афирмира интересот за редуцирани или асоцијативни форми, кои на моменти, со широките потези, потсетуваат на пејзажни мотиви насликани во жолти, црвени и темни бои. Линеарните, тонски нијансирани структури, нанесени одлучно и навидум, „во еден здив“, со својот графизам дејствуваат еднакво значајно како и празнините во имагинарниот простор на рамнината. Овој гестуален линеарен минимализам, некаде со пејзажни алузии, за неколку години ќе добие далеку посуптилни решенија. Масин – во раните дела од средината и втората половина на осумдесеттите години од минатиот век – јасно ги назначи и ги најави своите основни тематски преокупации, кои претставуваат восхитувачки загатки на природата, настојувајќи емотивно и интуитивно да завладее со темата „птица, мајмун, охридска пастрмка“. Мајмунот, поединечно или во група, во раните дела е насликан натуралистички, во карактеристични пози или движења, понекаде внесувајќи дополнителни концептуални назнаки или алузии (или прашања од типот на дееволуција) со насликан сликарски рам во заднината, кој има форма на рамностран крст. Мајмунот е тематска опсесија на Масин.

Тој посакал уште едно искуство и сознание на релација човек – мајмун и мајмун – човек. На 30 март 1997 година, Масин го изведе перформансот „Миро и Емил“, на времен „соживот“ претпазливо организиран со мал (питом) мајмун во кафез (за среќа, без последици), за што побарал дозвола (таков е редот) и добил потврда од Зоолошката градина во Скопје. Не постои личен запис на сликарот за овој чин на испробување, со доза на егзибиционизам кое би имало интимен карактер, но едно е сигурно: ниту науката по ова прашање нема одговор, и покрај извесните сличности на човекот и мајмунот.

Масаока Шики, „Долга ноќ“, „Мајмунот смислува како/ да скокне на месечината“.

Меѓутоа, неочекувано – во 2000 година сликарот го смирува истражувачкиот нерв, занимавајќи се со класичниот жанр на „мртва природа“ – со примена на академската форма на традиционалистичкото сликарство и со нагласка на дводимензионалниот простор и употребата на кафеави и земјени тонови со белузлави површини. Застапени се плодови на земјата како кромид, лук, лимон, црвен и модар патлиџан, а во густниот распоред на елементите доминира натуралистички насликана охридска пастрмка. Овие елементи се поставени ткаени парчиња со фолклорни мотиви некаде со чаша вино или „во друштво“ со мачка. Темата пастрмка, но и со алегориска содржина се појавува во некои натуралистички насликани платна („Пастрмка“ од 1871) на Гистав Курбе, а на темата охридска пастрмка, со звучна пикторалност работел и Лазар Личеноски. На такви мотиви работеле повеќе македонски сликари, како авторски така и со комерцијална цел.

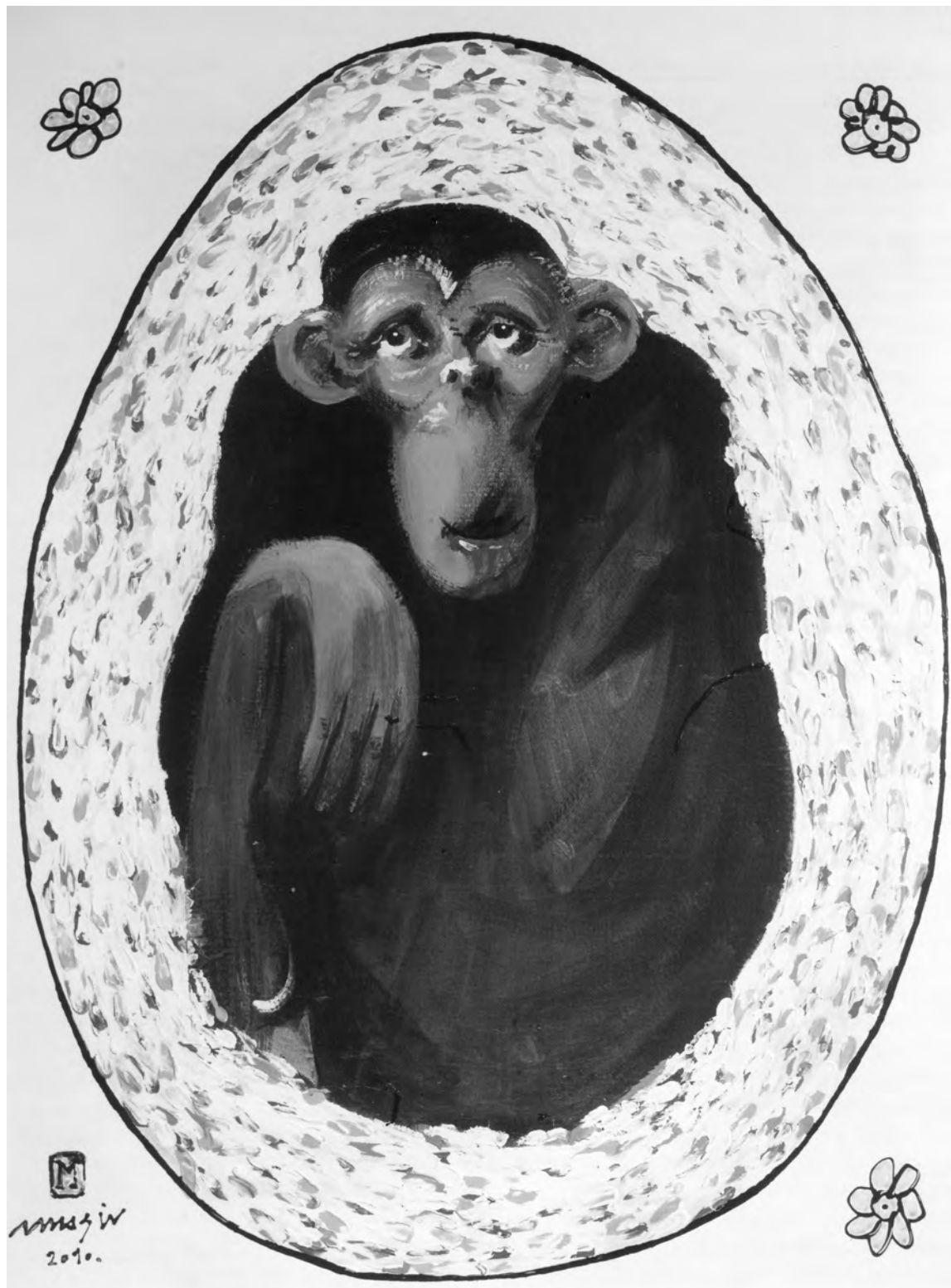
Венко Андоновски, во романот „Папокот на светлината“, пишува: „За мене човекот е мрежа од совршено тенки ангелски конци, исплетена од грубите раце на апостолите, мрежа во која се заплеткуваат најразлични риби – емотивни контексти, а не слики“.

Во „Алиса во земјата зад огледалото“ на Луис Керол, на првата страница стои цртеж на шаховска табла со текст под неа: „Бел пешак (Алиса) игра и победува во единаесет потези“. Оваа бајка на „сме-ла жива фантазија“ почнува со приказна за црното маче за да продолжи со други животни. Во една песничка се вели: „Долета една грда врана/ поцрна од облак чад/ и така ги исплаши двата јунака/ и така крај ѝ дојде на караницата нивна“ (од школска песничка на Алиса).

Во 2000 година, Масин се претстави и со серија монотипии кои содржат апстрактно-асоцијативни форми предадени во сиви и црно-бели тонови. Во наредните години, тој сликарски ќе ги разработува и варира овие препознатливи форми.

Две години потоа, тој ќе го создаде и изложи концептот „1000 бакнежи“ (во Музејот на град Скопје) со аранжирање на сликите и цртежите на сидна површина (како инсталациите на Џонатан Боровски, а може да се потсетиме и на делото „Усните на Мерлин Монро“ на Енди Ворхол од 1962), карактеристични со едноставните синтетични форми налик на линеарно-колористички „панделки“, или црвените стилизирани „усни“ кои ја сугерираат сепитноста на допирот, нежната човечка блискост. Со асоцијативните облици, создадени со едно движење на четката и колоритот – се следи линијата на естетизиран или имплицитен еротизам. Неговиот сликарски минимализам, особено во некои слики и цртежи – е лична варијанта на лирската апстракција во кои доминира белата тишина на подлогата анимирана со лесни колористички нанесени линии, кои може да добијат созвучје со музички ритам или со јапонската хаику поезија (и сликарот Сај Твомбли има посебен сензибилитет за важноста на празните површини на насликаното платно). Во други творби провејува блед поп-израз кој не е тенденциозен, туку спонтан израз. Токму таквите редуцирани или предзнаковни форми ќе не потсетат на надреалистот Хоан (Хуан) Миро, кој вели: „За мене, обликот никогаш не е апстрактен, тој е секогаш знак на нешто: тој секогаш е човек, птица или нешто друго“. Константин Бранкуши ја барал „самата суштина на летот“, а други скулптори како Жан Арп, Хенри Мур и Барбара Хепфорт создадоа „елиптични риби и птици, кои како да ќе се вивнат во небото – тивки, мирни облици“. Масин создава по сила на својата „внатрешна нужност“ (според Кандински), без оглед колку ликовните творби ги одразуваат намерите на уметникот. Масин настојувал да го следи поривот на својот темперамент и природа – за да навлезе на свој начин во секој нов експеримент, кој е и нов предизвик.

Во 2006 година Масин се претстави со нова серија, или нов експеримент – а се однесува на употребата на фотографијата, како средство и медиум за ликовниот израз. Станува збор за циклусот „Животот е убав“ – со централен мотив на женскиот акт, доловен од разни страни и собрани нозе со двете раце: авторот ни открива неочекувани агли на вос-



приемање. Главата е секогаш наведната, затскриена за да се даде нагласка на косата, така што до израз доаѓа областа затворена арабеска на женското тело со меки контурни линии, кои благо го поврзуваат со подлогата. Сликаските интервенции со црна боја се лоцирани на косата, создавајќи забележлив контраст меѓу „природното“ тело претставено во сиви тонови или полутонове – и живиот линеарен потег на четката, во црни тонови. Мирните придушени тонски нијансирања на целината добиле деликатно освежување со две црвени точки означени под нозете и над главата на анонимниот модел, точки што сугерираат една замислена, но не секогаш и централна оска. Во извесна, ограничена смисла може да се говори за еден вид „хибридно осликани фотографии“ (Tom Holert: *Prašina dogadaja I kupka slike, Foucault kao teoretičar vizualne nekulture; Život umjetnosti* 69, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti).

Точката, црвена или жолта, некаде поставена на бела кружна основа – се појавува во повеќе дела на Масин. Во својата книга „Точката и линијата кон плохата“ од 1928 година, аналитички труд во кој се формулира некој научен „контрапункт“ за сликарството, Василиј Кандински ќе напише: „Точката, како најсумарен облик на изразот, стои меѓу молкот и говорењето. А линијата е трага на придвижена точка и во својот диктус веќе содржи иманентно чувство: студена е како хоризонтала, топла во вертикалниот подем и студено-топла во дијагонала. Брановидната линија предочува нешто динамично, кругот нешто неисцрпно, синтеза на сите напнатости и спротивности. Кругот во својата конечна монументалност побудува асоцијации на кружниот тек на животот и на космичкото движење на соѕвездие“...

Фотографијата, како епохално откритие, често се употребува во современите уметнички струења и концепти. Ќе наведем некои размислувања на германскиот сликар Герхард Рихтер. Рихтер вели: „Да речеме дека фотографијата е форма на претстава. Претставата е репрезентација, а сликарството е техника што дозволува да ја декомпонираме претставата. Никогаш меѓу нив не може да стане збор за изедначување. Во фотографијата речиси нема реалност, таа е, така да речеме, само претстава. А сликарството секогаш има нешто од реалноста; може да ве допре бојата; таа има присутност, таа секогаш ќе создава некаква претстава, добра или лоша“. Потоа, забележува: „Фотографијата игра голема улога во денешната уметност. Ќе биде ли подобро приспособена на нашето време од сликарството? Фотографијата презеде еден значаен дел

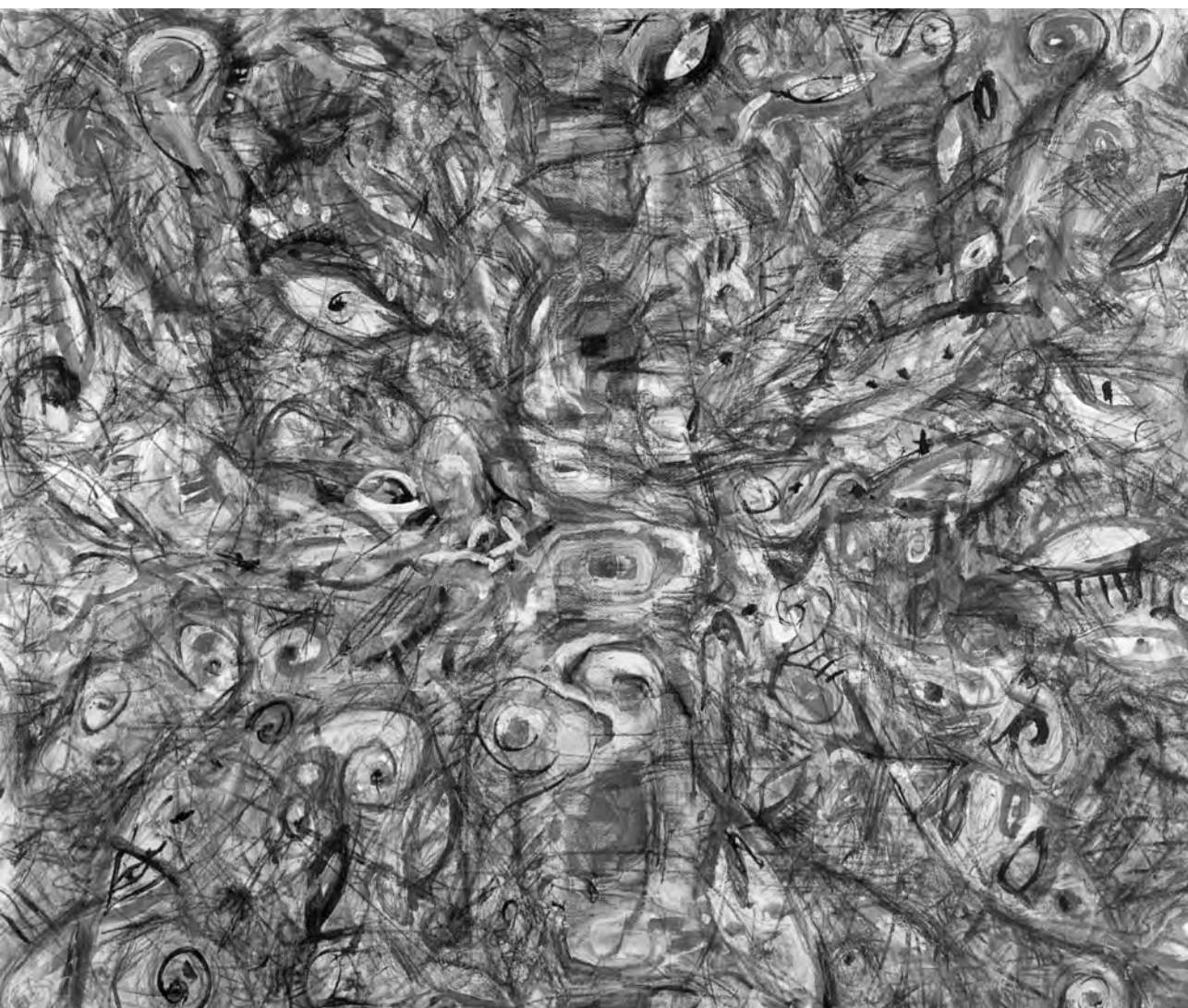
од сликарството: дескрипцијата и презентацијата. Таа значително го модифицира сликарството. Музиката познава слични тешкотии, претрпе слични трансформации, кои не секогаш произлегуваат од техничките пронајдоци. Не е важен начинот на кој делата се направени, насликани, конструирани, инсталирани итн.“ (Герхард Рихтер, разговорал: Јонас Сторсве, (36), Големото стакло бр. 1, Скопје, 1995).

Во 2007 година, Масин наслика серија платна со назив „Риба – птица – жена“, еден вид синтеза на фрагментирање на фигуративните претстави со белези на фовистичко експресивен израз. Фрагментите што имаат симболично значење се поврзани со видливи или невидливи линии, кои на делата со ненасликаните површини им даваат игрива привлечност. На тој начин, декомпонираната женска фигура содржи карикатурални и илустративни претстави – ликови, црвени усни, орнаментирана долга коса, издвоена штикла, издолжени дојки, како и птичиј лик со црвен клун, внесувајќи и мотиви на отпечатоци од стапала.

Но во истата 2007 година – Масин се навраќа и на традиционалната реалистичност во обработката на темата „мајмун“ што ја обработувал во 1985 (а потоа и во 1989/90, како и подоцна) како лик, а поретко како цела фигура, со дела што добија кружен (некаде „кич“) украсен рам, или овална обвивка со кружни „туфи“ од 2010 година – подоцна организирани со наслов „Со чело на прст“. Сликарот во форма на скици – набележува детали од ликот, остава празни места, а некаде со една метафорична дополна – додава големо бело „јајце“ (кај други сликари фигурира „јаболко“), кое силно влијае со својот необичен ефект, или комбинирана сугестија – за потеклото или праисконската суштина на живиот свет. Најран пример и инспирација за оваа своја творечка преокупација – Масин пронашол во реализмот на српскиот сликар Миќа Поповиќ, критички ориентиран, со обработка на социјални и политички ангажирани теми. Германскиот сликар Франц Марк, анималист и дел од авангардната група „Синиот јавач“, ги насликал платната „Мајмуни“ (1911) и „Мајмунче“ (1912). Уметникот верувал дека животните се почисти од човекот, но подоцна го променил мислењето. Останал со уверување дека формите на животните водат кон сликарската духовна апстракција. Пикасо, мајстор на магијата на преобразбата, кој во 1951 го создаде „Прекрасниот бронзен павијан со младенчето“ – композиран од автомобилче играчка, успевајќи школата и ветробранот на автомобилот да ги види како лице, како „еден нов начин да го искажеме светот, една нова метафора“. Мајмунот, според Тресидер, е „животно

со мошне противречна симболика... Способности-те на мајмуните да го имитираат човечкото однесување широко се ползува за подбивање со вообразеноста и глупоста. Во западната уметност мајмунот обично се претставува со јаболко меѓу забите, како симбол на првичниот грев на Адам и Ева, а подоцна, според похумористичен клуч – како лик на уметник-епигон“ (Речник на симболи, Три, Скопје, 2001). Гетеовиот отпор, односно неговото гадење пред мајмуните – велат дека укажува на границите на неговата хуманост. Меѓутоа, писателката Елизабет Костело е посебно загрижена за човековата суровост спрема животните. Во едно свое предавање, Костело (меѓу другото) ќе забележи: „Реферирам на големиот раскажувач Франц Кафка, особено на неговата приказна ‘Извештај за една академија’, за еден образован мајмун, Црвениот Петар, кој пред членовите на една научна институција ја раскажува приказната за својот живот – за неговото из-

дигнување од свер до нешто приближно на човек“. И понатаму вели: „Кога Црвениот Петар би имал каква било свест, не би имал деца. Бидејќи со очајната, полулуда мајмунка со која, во приказната на Кафка, се обидуваат да го спарат неговите заловувачи, би зачнал само монструм. Детето на Црвениот Петар е тешко да се замисли, исто колку што е тешко да се замисли и детето на самиот Франц Кафка. Хибридите се, или треба да бидат, стерилни; а Кафка се гледал и себеси и Црвениот Петар како хибриди, како монструозни мислечки направи необјасливо јавнати врз страдни животински тела. Втреничениот поглед кој нè среќава на сите зачувани фотографии од Кафка е поглед на чиста изненаденост: изненаденост, вчудовиденост, вознемиреност. Од сите луѓе Кафка е најнесигурен во својата човечност. Изгледа како да вели: ова е ликот на Бог?“ (Џ. М. Куци, Животот на животните, Темплум, Скопје, 2021).



Лотреамон, во „Пеењата на Малдорор“, пишува: „Човекот, тој возвишен мајмун, ги проби од заседа моите гради со своето порфирно копје“. Боб Дилан, мислејќи на смртта на човештвото, зборувал „за долгото и чудно патешествие на голиот мајмун“. Еден поконкретен точен опис гласи: „Најопштото значење на мајмунот – далеку поопшто отколку неговото доведување во врска со сликарството, уште повеќе со другите уметности и занаети – било од морална природа, најблизо до човекот според изгледот и со однесувањето од кое било друго животно; а сепак, лишен од разум и пословична сладострасност, мајмунот е користен како симбол на сето она што е ниско во човекот: на страсната желба, лакомота, ненаситноста и бесрамноста во најширока можна смисла“ (Ervin Panofski, *Umetnost i značenje*, Ikonološke studije, Nolit, Beograd, 1975.). Од друга страна, пак – Тресидер пишува: „Во светот на животните нема поими... дури и најсилното животно е безнадежно дебилно... во животинската душа се наоѓаат поодделни чувства и потреби на човекот, дури и елементи на дух, ама без поткрепа што ја дава организираниот ум... Психологијата, веднаш по религијата, ги користи животните како симболи на интуитивност, на потсвест, на емоции и либидо“.

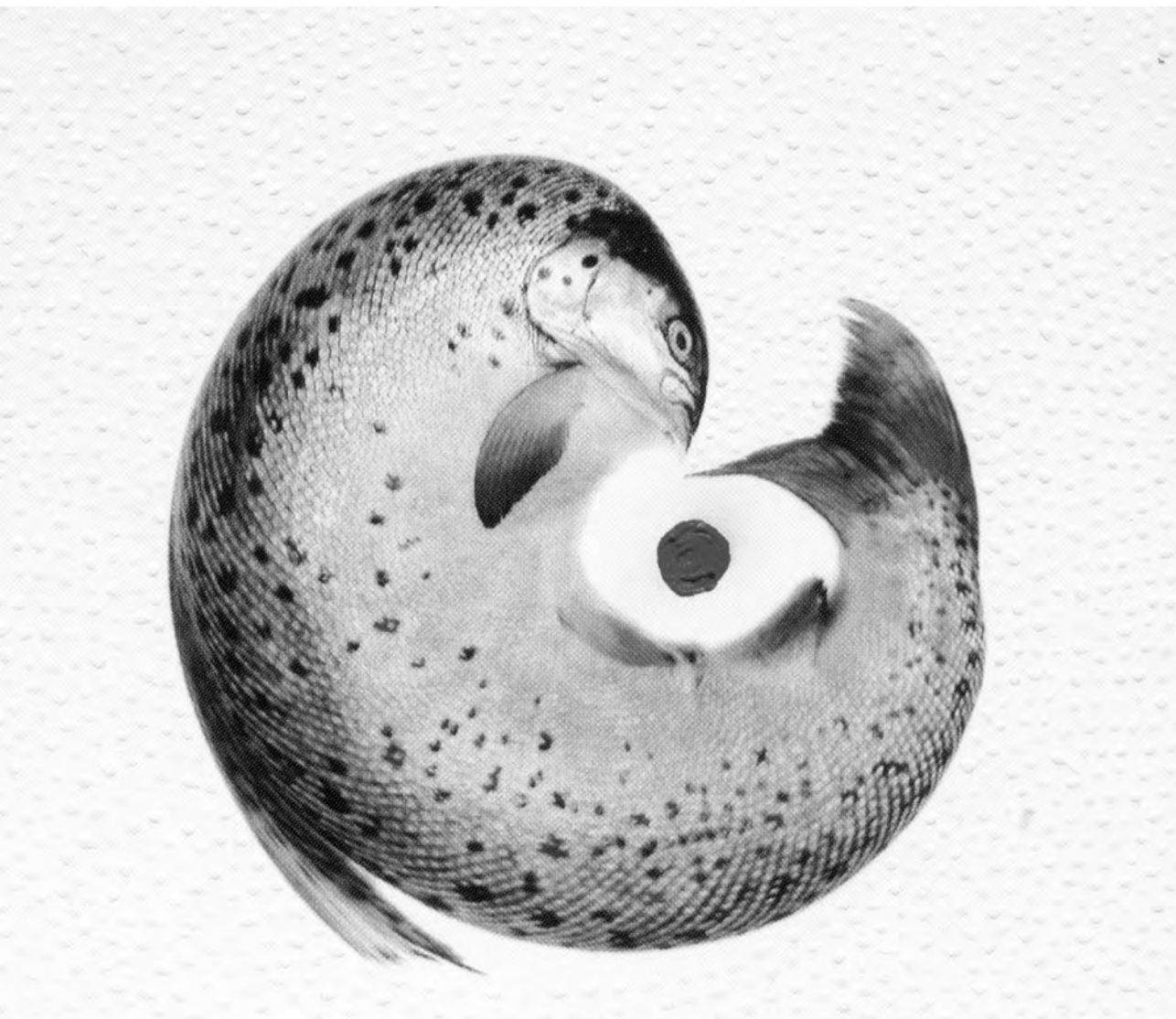
Во монографијата од 2014 година, во поглавјето „Трансформации“ – Масин изработи монтирана фотографија на која, почнувајќи од својот автопортрет, во цел раст, со облека измачкана со бои и сликарска четка помеѓу забите, ја разива идејата за дееволуција – четири посебни стилизирани фотографии – од двоножец, преку човеколик мајмун, до четвороножен мајмун... Под фотографијата на ридест предел со поставен крст на најгорната точка (можеби е предел на Водно во Скопје), стои текст: „Долга, долга ноќ. Каква ли ќе биде за 1000 години?!“

Со циклусот творби насловен „Човекот настаанал од охридска пастрмка“ од 2008 година – Масин го обработил мотивот на „охридската пастрмка“, применувајќи различен композициски распоред на голема и мала риба (кои се доближуваат) со нивната различна алегориска назначеност и сугестивност, внесувајќи концептуално пунктирање со веќе познатите црвени точки поставени на разни места. Белата тишина на основата е витализирана со флу-

идна ритмичност, кружен или вертикален распоред на елементите во рамниот имагинарен простор, некаде до работ на платното. Цртежот е прецизен, а формата се доближува до апстрактен впечаток, некаде подвлечен со растер-структура. Рибата е древен христијански симбол за Исус, а јајцето и рибата се антички фараонски симболи поврзани со богот Брамхат – бог на вечноста и опстанокот.

Во монографијата од 2014 година поглавјето на оваа тема е најавено со „перформанс фотографија“. Тоа е шеретски, „денди“-насмеан автопортрет, со црна шапка и џакет, допојасно голо тело кое во долниот дел добива тело на риба што создава впечаток на комбинирано митолошко суштество. Тоа е уште еден пример на „миро-далиевска“ нарцисоидност која се толкува и „како природна реакција на отуѓеноста на современиот човек како голема преокупираност со сегашноста и прекумерна жед за непосредното уживање“ (Hans Y. Morgenthau, *Ethel Person, Koreni Narcisizma*, Pregled 213, 1980-1981, Ambasada SAD, Beograd, Zagreb). Ќе спомнеме и еден подалечен, ама вреден пример: кинескиот сликар Лиу Цаи, некаде околу 1300 – 1400 година, на лист од албум насликал три риби во рибник, со наслов „Риби“. Толкувачот забележал: „Тоа е слика на трпеливо набљудување, на леснотија и вештина со која ги доловил благите, заоблени линии на рибите“. Од друга страна, пак, во Хнемхотеповата гробница кај Бени Хасан во Египет, датирана околу 1900 година пр.н.е. – насликана е, во строг и јасен стил, сцена на лов на диви птици, како и ловење на риби во езеро. Постигната е „зачудувачка точност на веризмот според кој и денес се препознаваат видовите риби и птици“. А во шеесеттите години (период на американскиот поп-арт) – Џоан Браун, меѓу другите анимални претстави го слика и платното „Автопортрет со риба“ (1970) – со голема жолта риба во левата рака, а сликарска четка во другата рака; долу во десниот агол тивко поминува црна мачка. Џенифер Бартлет на големото платно „Обичен настан во Њу Хејвн“ (1989), меѓу разни елементи, наслика и риби во жив пловечки ритам среде флуидната сликарска материја.

Во светот – научната лабораторија за истражување на начинот на кој животните реагираат на извесните вродени дразби – се претвори во уметничка работилница. Гомбрих наведува пример како имитацијата на риба побудува посилен реакција на мажјакот, отколку вистинска риба (на пример кога рибата е црвена од долната страна – ама „ка-



рикатурата“ на риба со многу црвено побудува жестока реакција). А во книгата на Јасмина Пуљо „Бисери на мудроста“ се цитира Ј. В. Гете со следново: „Немаштијата е најголемо искушение: и најмудрите риби гладта ги тера на јадица“. И Назим Хикмет, во книгата „Животот е прекрасна работа“, вели: „Влеговме. Вилата беше мала, полутемна, влажна. Јапонските рипчиња пливаа во аквариумот, птичките пееја во кафезите, ама во таа полутемнина, се чинеше дека и птиците и рибите летаат ем пливаат непречени едни од други. Впрочем, со Багрицки, слободата секогаш одеше рака под рака“.

Во 1911 година, Анри Матис го наслика делото „Црвени рипчиња“ (во стаклен сад), со живи бои и цветови, композиција што се заснова врз „елиптични и кружни движења кои се уште повеќе нагласени со овалната масичка“. Како дете со љубопитност и уживање ги набљудува „златните рипчиња“ во малата фонтана зад стариот „Кермес“ (одамна збришан и од човечката меморија). Како ученик цртав животни и птици во Зоолошката градина.

И така натаму:

- Осип Мандељштам, во „Ленинград“ (препев Ефтим Клетников): „Златно рипче/ во аквариум има/ само една желба“ и „Линее сворот, риба се движи/ Сред несвеста на длабочините.../ О, кога на страстите човечки и грижи/ Не би им гледал јас кривините“.

- Андре Масон, надреалист во 1926 го наслика платното „Битка на рибите“.

- Ив Танги, надреалист го наслика платното „За време на рибите“ (1943).

- Александар Колдер ги изработи „Риби на свиени жици“ (1929), како и на делата „Само, само птица“ (1952) и „Фламинго“ (1974).

- Нам Џун Пајк создаде видеоинсталација „Видеориби“ во периодот 1975 – 1979.

- Санг Хуан изработи перформанс документарна фотографија (човечки фигури кои се појавуваат од вода) наречен „За подигнување на висината на водата во рибникот“ (1997).

- Давид Војнарович, во 1984 создаде инсталација, а Ешли Бикертон во 1993 ликовно дело со мотив на риба („Ајкула“).

- Алберто Џакомети во 1932-33 изработи конструкција „Палата во четири часот на утро“ (во форма на фосил на птица и друго).

- итн.

Платната на Масин насликани во 2011 година, кои носат заеднички назив „Enchante“ (да восхитиш) – на нов начин го потврдуваат ослободувањето на сликата од предметноста – преку проектирање на внатрешниот свет, импулсивно и промислено, со ретко или густо нанесување на боите. Карактерот на потегот и градењето на посветлата или потемната хроматска структура, посебно промената на мирните или експресивно разбранувани површини, недвосмислено го изразуваат темпераментот, односно расположението на сликарот и неговите потраги по нешто кое се насетува зад истаканиот обоен слој. Во секој случај, навлегувањето во просторот на сликата значи трпеливо покривање на целата површина на платното со променлива хроматска густина и повишената вибрантност на потезите и на боите акцентирани со кусите бели линии – може да не потсетат на Анаксагорината

панспермија или, поконкретно, на некое платно (не како споредба затоа што станува збор за автори со мошне различна мотивираност) на акционото сликарство на Полок, на пример „Очи во жештина“ (1946). Полок кусо забележува: „Сликата има свој живот, јас сакам да ги изразам своите чувства, кога сликам имам општа претстава за она што сакам“. Е сега, сликите на Масин овде немаат посебен назив, но имаат потпис со уште позабележлива квадратна рамка (по пример на старите мајстори). Колоритот и начинот на нанесување варираат според расположението или замислата на сликарот, од светла до темна скала на црвени, зелени, сини и жолти бои – со карактеристична улога на белата, вткаена во хроматската структура, или кога се акцентира некој дел. Во сликите се појавуваат игриви или весели зрачења со „медитерански здив“, како и фуриозни потези со темни тонови кои стремат да ја освојат широчината. Масин се потпира врз инстинктот и интуицијата, со кои некаде ги ослободува потсвесните, митски слоеви на духот. Енергијата на потегот и зрачењето или прскотењето на колоритот се забележителен израз на виталноста и еротската сугестивност на сликата. Тука сликарот постигнал дионисиска динамичност на изразот. Може да се насетат црти на клун на птица или стилизирани издолжени форми со амбивалентна асоцијативност, еден вид асоцијативни форми на „тело“ кое меандрира во флуидната основа на пикторалниот медиум. Во сликите со белези на „апстрактен пејзаж“, доминираат елементите на водата и воздухот – сугерирани со нанесувањето на сликарската материја. Во други платна, пак, се појавуваат контурирани издолжени облици со „опавче“, кои ќе не потсетат на некоја форма на риба, или птица, или пак женска форма, кои може да значат и надреално – со својата амалгамирана повеќезначајност. Овие необични тела имаат карактеристики на декоративни еротски симболи. Може да се забележи извесна сродност и со графиките и сликите на Зоран Јакимовски. Такви асоцијативни и неодредени форми се насетуваат и во некои платна на Петар Мазев итн.

Во поновите слики и цртежи, Масин – во немирниот линеарен-колористички графизам, како поапстрактна варијанта на мотивот „птица“ – внесува мотив на скршено јајце: жолчката од јајцето врз подлогата на белката од јајцето. Целото јајце дејствува со мазниот идеален облик кој го симболизира повторното раѓање и сигурноста на кука-дом или гнездо. Кога пилето инстинктивно ја пробива лушпата од меката обвивка за да се испили – кај повеќе народи во светот носи големо значење во религијата,

митологијата и магијата. Митскиот прапочеток на сите нешта е во водата, но и во земјата, а и во бесконечната празнина: тоа е Бог кој се раѓа од космичкото јајце...! Тука да напоменеме дека „пржењето јајце“ е тема и на платна на Диего Веласкез, а и Танас Луловски наслика сличен мотив, но во поинаков предметен контекст. За Масин е специфично дека, на свој начин – игрово и духовито – се поврзани неколку моменти, при што не може да се игнорира свежината на жолтиот акцент.

Во творечкиот процес, свое значење има користењето на одредена визуелна схема – цртеж или друга готова предлошка – и секако, здобиеното ликовно знаење и сеќавањето на претходната уметност. За опишување на видливиот свет на сликата ни е потребен систем на схеми, односно знаење кое оперира со „концептуални слики“. Уметникот не гледа дрво, туку се задоволува со концептуална схема за дрво, која не одговара на никаква стварност. Така што – еволуцијата на стилот на Масин е уште една потврда за промената на визуелната перцепција и уметничкото доживување, во кое прецизниот опис се заменува со слободна интерпретација на мотивот – каде и кога не може со сигурност да се констатира за каков вид птица станува збор.

Двосмисленоста – зајак или патка¹ е клуч за целиот проблем на читање на сликата. Ќе ги наведем проучувањата и мислењата на Е. Х. Гомбрих. Психолозите кои сакале да го испитаат вкусот на австралиските домородци, покажувајќи им слики на птици, откриле дека огледот го попречува тоа што „на домородците не им се допаднало отсуството на потполна претстава, да рече: изостанувањето на една нога од сликата на птица како исход на настојувањето да се долови перспективата“. Со други зборови, и тие, како и Платон, имаат проблем со „жртвувањата кои ги бара илузионизмот“. Се сеќаваме дека ова прашање на непотполн лик игра улога и во контекст на египетската уметност – тоа е она „сакатење“ на хиероглифските знаци за да се

спречи да го повредат покојникот. Можеби и нема послена потврда дека моќниот лик треба да биде потполн, отколку што тоа го потврдува ова табу. Тоа фрла неочекувана светлина на подвигот на античката уметност – поради илузијата да ги разбие овие „вражбини“. Значи, не е премногу претерано да се споредува античкото „освојување на просторот“ со измислување на летањето. Силата на гравитацијата, која античките пронаоѓачи морале да ја совладаат, била психолошка сила која влечела кон особен „концептуален“ лик што дотогаш владеел со претставувањето и која сите морале да ја неутрализираме кога ја учиме вештината на мимезисот. Без тие систематски напори уметноста никогаш не би можела на крилјата на илузијата да се вивне во бестежинската област на соништата... Нема причина да се помисли како античките уметници дале попотполн или поточен визуелен преглед на светот отколку што тоа го правеле уметниците на Египет, Месопотамија или Крит. Напротив, шемите на животни и растенија во тие рани култури често биле преистенчени до зачудувачки степен. Човек лесно би се запрашал дали античката уметност воопшто би создала што било – кое во тој поглед ја надминува „Лавицата под палмата“ од Асурбанипаловата палата.

Ф.Ц. Ејер, за психологијата на цртањето, заклучува: „Извежбан цртач стекнува маса на схеми со помош на кои може, за момент, на хартијата да нафрли схема на некое животно, цвет или кука. Схемата служи како подлога за претставувањето на неговите слики на сеќавање и тој постепено ја преиначува сè додека не почне да одговара на она што сакал да го изрази. Многу цртачи на кои им недостасуваат схеми, иако добро цртаат, не можат да цртаат по предметот според некој друг цртеж“. Навистина, за она што го нареков „патологија на портретирањето“, за необичните грешки што ги правеле копистите и уметниците топографи, често се испоставува дека потекнуваат од недостаток на схема. За почетниците важи „како да цртаме дрва, како да цртаме птици, едрилицы, авиони или коњи, итн.“ – при што се корисни книгите како што се „Графичките уметности на раните степени“ (за почетници) на Ален и посериозниот труд „Цртање на птици“ на Шепард. Денес, аматерите учат да ги подредуваат и класифицираат основните облици на нештата – врз основа на разликување на неколку геометрички облици.

Речиси илјада години, меѓу третиот и тринаесеттиот век на нашата ера, допирот на уметноста со видливиот свет бил крајно површен, попатен. За

¹ Неколку корисни искуства и ликовни решенија: Долго време се толкува трик-цртежот „Зајак или патка?“ или каде е вистинскиот зајак или патка? Се отвора прашањето, релевантно во ликовното творештво, за „гледање на природата“, или нејзино подражавање и „психологијата на забележувањето“ што води до разгледување на стилот. И Сезан сликал „во природа“ градејќи ја едновременно својата „архитектура на сликата“. Сепак, разгледувањето на визуелните ефекти се одвојува од расправата за уметничкото дело. Верното претставување, или „точната имитација“ не го исклучува прашањето за граници на сличност и создавање „нов систем на знаци“ и на преобразбата. Гомбрих забележува: „Уметничките дела не се огледала, ама со огледалата ја делат онаа незаовлива магија на преобразбата, која е толку тешко да се изрази во збор“.

потребите на раскажување и поучување на доктрината, уметникот се држел до формулите кои се развиле во класичната уметност, и на погоден начин биле приспособени и преобразени, за да можат да се вклопат во новите контексти. Раната средновековна уметност, како што знаеме, е уметност на копистите, препишувањето на традиционалните ликовни циклуси – во помалку или повеќе индивидуален идиом. Ги видовме необичните последици до кои доаѓало уште и во тринаесеттиот век: вешт мајстор како Вилар Д’Онекур сакал своето умевање да го искористи за да забележи едно лично и единствено искуство – својата средба со лав. Карактерот на тој портрет е во голема спротивност со блискоста на „трик“-фигурите кои Вилар ги вклучил во својот албум на обрасци/схеми. На секој таков дијаграм би можело да му се најде паралелен во модерните учебници по цртање. Вилар и неговите соработници мора да доживувале исти тешкотии за да научат да ги цртаат и им биле потребни исти психолошки помагала како и на сите. Полесно е да се научи како се цртаат уши од постојните книги, отколку од природата. Затоа ни најмалку не нè изненадува што од Гверчино е барано своите „уши“ да ги позајми на една северњачка книга на обрасци: Големата енциклопедија на ликови на Криспејн ван де Пасе, наречена „Знаење на сликање и цртање“, чие прво издание се појавило во Амстердам 1643. Ван де Пасе го копирал Гверчино, ама и покрај тоа, неговите обрасци ги превел во едноставни дијаграми кои потсетуваат на оние од модерните учебници по цртање. Преку двесте страници на Ван де Пасе опфаќаат – и визуелен инвентар на животинскиот свет, а содржат и доста симпатични упростирања како што се „елен виден одзади“ и слично. Ама, како што тоа често се случува во историјата, сличноста може да ни помогне – зад овие безмалку истоветни дијаграми – да ги одредиме разликите во ставот. Она што за нас е само скратена постапка, трик за новациите, на уметникот од седумнаесеттиот век му открива и нешто од структурата на светот. Во текстот на книгата читаме дека вистинска среќа е што птиците, како и сите суштества, се составени од едноставни евклидовски облици. Во ова лесно го препознаваме одекот на Платоновите Тимај, идејата дека правилните тела се крајни составки на светот. Правилната схема, која ние ја нарекуваме апстракција, уметниците ја „нашле“ во природата. Таа припаѓа на законите на нејзиното битие. Во кинеската книга на обрасци, пак, може да се прочита и ова: „Човекот треба добро да го познава целиот облик на птицата. Птиците се испилуваат од јајце. И нивните облици личат на јајце, со придодадени крила, нозе, глава и опашка“. Во „развивање“ на птицата

од јајчестиот облик, уметникот го следи патот на природата. Ама во таа книга не се даваат илустрации на дијаграмски трикови. Тие на Далечниот Исток се појавуваат дури во осумнаесеттиот век. Ги користел и Хокусаи. Би било интересно да се знае дали оваа новина потекнува од западните учебници по цртање. Една традиција, сигурно, е особена за Западот: академската фигура. Таа беше дел на Карачиевата традиција, исто така – но Северот даде свој придонес со книгата на Питер де Јоде која се појавува во Антверпен во 1629 – со карактеристичен наслов „Графичка академија: фигури од различни сликари корисни за студенти по уметност“ (ACADEMAE GRAPHICES: Figurae Variae Picturae Artis Studiosis Utiles: Ad viuum delineatae); https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1877-0811-1290). За неа, Гомбрих вели: „Различни академски фигури, неодамна собрани од животот со огромен напор и со голем трошок, но многу погодни за млади луѓе кои уживаат во умешноста на цртањето. Тука традицијата на Рубенс се стопува со традицијата на Италија... Ниту сликарот не може да го препишува она што го гледа; тоа може само да го преведе во термините на медиумот, врзан за опсегот на тонови кои тој медиум може да ги произведе. Документирањето се разликува од уметноста“ (Е.Н. Gombrich, *Umetnost i iluzija, Pshologija slikovnog predstavljanja*, Nolit, Beograd, 1984).

Претставувањето на животните, во мирување или во движење, е специфична форма на претставување и изразување во сликарската рамнина, односно во просторните решенија на вајарството. Во областа на фотографијата, од нејзиното пронаоѓање во 19 век, направени се првите обиди да се доловат последователните фази на движењата на човекот, животните и птиците. Тоа го документираа фотографите Етјен Жил Маре, Едвард Мејбриџ и Томас Икинс. Тие ќе поттикнат натамошни творечки, како и научни истражувања – и тоа не само со фотографскиот апарат: сликарот Едгар Дега и вајарот Огист Роден, за создавање на синтетична претстава на движење, во своите дела користеле и фотографија. Италијанските футуристи во првата деценија на 20 век, со примена на поентилистичка техника и вибранти „линии на сила“, со аналитички метод на обликување во сликарството, скулптурата, фотографијата, применетата уметност и музиката – создадоа сугестивни претстави на движење од предметот – и во околината на сликата и во просторот. Уметниците во своите дела ја слават, преку симболички сугерираното движење – брзината и динамиката на урбаниот простор. Танцот, како и на експресионистите, им е омилен мотив. Тоа се уметниците Умберто Бочони во сликите и скулптурата





„Единствените облици на континуитет во просторот“ (1913), па Карло Кара, Луиџи Русоло, а и Џакомо Бала со „Кученце во движење“ и „Лет на ластовичка“ (1913), итн. Позната е илустрацијата изведена со туш на хартија од насловната страница на романот „Феноменот мајмун“ на Маријан Микац (издание на „Зенит“, 1925) каде што е потпишан Јос Клек. Посебно поглавје во пластичните-архитектонски истражувања претставува руската авангарда со делата на Владимир Татлин, Александар Родченко, потоа Михаил Ларионов, Наталија Гончарова – и особено Сергеј Ејзенштајн, маестро на монтажата (филмот КРСТОСНИЦАТА ПОТЕМКИН) и др.

Теоретичарите Рудолф Арнхајм и Ернст Х. Гомбрих дадоа значаен придонес со проучување на визуелната перцепција, за амбивалентноста и неobiчните оптички промени што настануваат во творечкиот процес. Птиците, мајмунот и охридската пастрмка се фокусиран предмет на обработка во делата на Мирослав Масин, поединечно или во комбинирани состави. Нема уметник од значење за светската уметност кој не посветил творечко внимание во обработка на теми и мотиви од светот на животните. Масин во своето сликарство ги применил личните искуства базирани врз оптичките сензации, како и со настојувањето емотивно и интуитивно да завладее со спомнатите теми и мотиви. Тој го совлада прецизниот реалистичен цртеж, како и комбинираниите, преобразените или декомпонираниите форми на изразување. Ослободувањето на потегот и проширениот круг на видување – ќе резултира со сосема лично и специфично обоен експресивен израз.

Холандскиот творец М. К. Ешер остварил „некои од интелектуално најстимулативните цртежи на сите времиња“. За да ја објаснат неговата „Заплеткана хиерархија“, забележано е: „Ешер успеал да смисли, но и да нацрта десетици полуреални и полумитски светови, исполнети со чудни јамки, во кои како да ги повикува гледачите да влезат“. Се наведува мислењето на Ешер, како и неговите корисни искуства: „Сопственото искуство“ – вели тој – „ме научи дека контурите на птиците и рибите претставуваат најблагодарни облици за игра на делење на површините, за хармонично и допадно орнаментирање на облиците, за нивно мултиплицирање во бело и црно“. Тој покажа како и под кој агол животинските облици би требало да се набљудуваат за нивните контури да можат да останат онолку карактеристични – колку што е тоа воопшто можно. Во неговите дела, хоризонталната низа на елементите е беспрекорно сообразена како делчиња од

некоја сложувалка: „птиците со еднаква вредност добиваат тродимензионални облици, додека рибите се насочуваат нагоре, а птиците надолу, па и едните и другите постепено ги губат своите облици, за да настане, наизменично, единствената заднина на небото и водата, со примена на начелото на симетрија во состојба на хаос... Контурите на птиците во лет поседуваат вистинска мерка на неопходна агуларност, а засекувањата и испакнувањата на контурите не се премногу нагласени, ниту пресуптилни. И покрај тоа, контурите на птиците имаат карактеристичен облик, без оглед дали се набљудуваат одозгора или одоздола, однапред или отстрана. Рибите, исто така, се речиси во иста мера погодни: нивните контури еднакво се препознатливи и набљудувани од сите страни освен однапред“. Во неговите дела познавачите гледаат „сродност со идеите на архитектот Бакминстер Фулер и во романите и кратките раскази на Херман Хесе“. Даглас Хофштатер напиша прониклив инспириран текст (односно огромна книга) насловена „Гедел, Ешер, Бах: Блесок на една генијалност“. Мек Хајт Кауфер, во 1916, изработил плакат „Рана птица“ како еден вид „двосмисленост“ на претставата – на мошне стилизирани или геометризирани форми на птици. Уште од антиката (Витрувиј итн.) и особено во ренесансата, па од Гиберти наваму – сите големи творци ја нагласувале потребата уметникот добро да го познава предметот на својата обработка, но исто така – да познава и други творечки, како и научни области.

МАСИН „ПТИЧАРОТ“

Насловот на ова поглавје е позајмен од песната „Птичарот“ на Јовица Ивановски – посветена на Мирослав Масин. Бидејќи сликарството на Масин ми беше непосреден повод за овој текст – текст што е и обид да се допрат некои клучни прашања за птиците и летот, како и за значењето што тие го имаат за човекот – овој наслов го наоѓам како вистински адекватен...

Сликарот Леонид Шејка забележал: „Уметноста треба да се појави како *ars sacra*, како мнемотехничка вештина, за да излезе од лошата бесконечност на времето“.

„Ликовните вештини“, запишал критичарот, се „како метафизичко секавање, како *Мнемосина* ... на благородностите, извор за славење на смислата,

можност за избор и излез од водите на заборавот“ (Dejan Dorić, Pogled Mnemosine, Eseji o likovnoj umetnosti, Beograd, Edicija Inoslovije 1, 1995). Во 15 век – уметникот себеси си се замислувал како „крилесто око“, поради тоа што „само око то има птичји крилја“ и може да гледа брзо како што патуваат човечките мисли. Леонардо за „Големото око“ кое набљудува запишал: „Мнемосино, творечкото око го опфаќа целиот универзум“.

Пол Остер во книгата „Музика на случајноста“ (за кафејанското ропство на денешниот човек) запишал: „Врапчиња, кардинали, сипки, сини сојки. Ова беа единствените птици кои останаа во шумата. И враните. А тие се најдобри од сите други, си мислеше Неш. Одвреме-навреме кружеа над ливадата, испуштајќи ги своите чудни, придушени крици, а тој прекинуваше да работи за да ги гледа како летаат над него. Ги сакаше нивните ненадејни доаѓања и заминувања, начинот на кој се појавуваа и исчезнуваа, небаре без никаква причина“.

Птицата е симбол и мит за лет, метафора во уметничкото творештво. Птиците се инспиративна тема во ликовното и книжевното творештво, предмет на проучување во науката – со констатација дека птиците, како и животните, во значителен дел се загрозен или уништен вид во природата. Масин настојувал, пред сè емотивно и интуитивно, да завлее со оваа тема... Секој уметник на свој начин ја интерпретира темата, пред сè, условен од личниот афинитет и сопствениот талент. Масин, како и други ликовни уметници, птицата ја црта со прецизен цртеж, претставувајќи ја делумно, но исто така и во послободни, навестувачки форми, варирајќи или преобразувајќи ги нејзините основни форми поставени во различен контекст. Птицата е специфичен мотив кој најчесто се претставува во профил, но и во декомпонирани делови на целината, делови кои имаат специфично и лично обоена експресија на дводимензионалните форми сред рамнината на сликата.

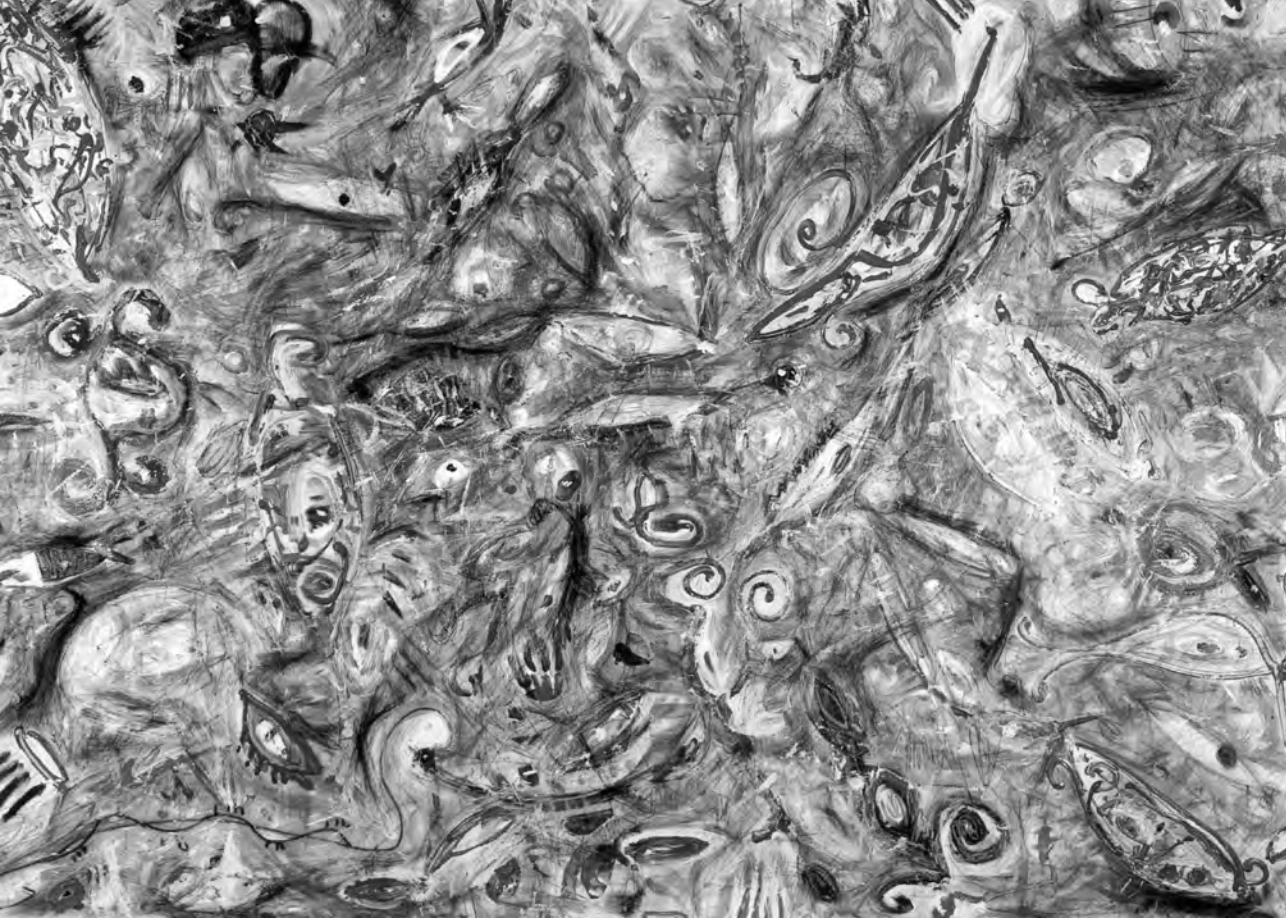
Карола Гидион-Велкер, во монографијата за Константин Бранкуси (автор на скулптури со јадровита форма и со богатство на асоцијации), ја опишува иницијацијата на браманот Рама-Кришна во искуството на летање. Целокупниот искуствен простор на Бранкуси добива своја поента: „Одејќи по земјата, меѓу полињата, шеснаесетгодишното момче го подигна погледот кон небото и здогледа како – високо горе, на небото – се повлекува склоп низи: и ништо освен ова, ништо освен белината на низите кои живо удираат со крилјата под синото небо, ништо освен тие две бои, една кон друга, тоа

вечно неименливо кое се вовлекува во неговата душа во тој момент – и го разделува она што било поврзано, а се спојува она што било разделено, додека не се струполо како мртвов. А кога повторно стана, не беше повеќе оној истиот кој се устреми угоре...” (Gottfried Boehm, Smisao slike i čulni organi... Muzej savremene umetnosti, Beograd 1987). Фред Томасели, во 1998, изработи серија колажирани композиции на прецизно нацртани птици од родот Vireonidae како „водич за птици со ‘patchwork’ страници во боја“. Авторот бил соработник на Периновата „Илустрирана енциклопедија за птици“. Асамблажот „Без наслов (Хотел Еден)“ на Џосеф Корнел од 1945 е исто така – лирски осмислена целина на разни елементи. Уметниците, а тоа не е ретко, во композицијата на своите платна внесуваат симболична претстава на птица (која не може прецизно да се определи), како што тоа го направила сликарите Ентони Гормли во делото „Случај на Ангел 2“ (1990) и Џон Белани во „Љубовници на море“ (1883), потоа алузивната творба во бронза „Птица на смртта“ (1950) на Космо Кампали, па комбинираната слика-објект на Роберт Раушенберг „Одалиск“ (1955 – 1958) со петел на врвот, потоа Алан Капроу во 1962 со хепенингот „Пиле“, а и Јерг Имендорф кој наслика сложена композиција „Кафе Дојчланд“ (1978), па потоа Кристијан Шуман (1998) и многу други.

Џек Тресидфер забележал: „Меѓу болката и досадата, меѓу задоволената страсна желба и бесконечната страсна желба; само животното не може да ја спознае и да ја сопне судбината“. И понатаму: „Во животинската душа се наоѓаат поодделни чувства и потреби на човекот, дури и елементи на дух, ама без поткрепа што ја дава организирачкиот ум“.

Рајнер Марија Рилке, од „Сонети посветени на Орфеј“, XXVI, пее: „Како ли нè потресува птичијот крик.../ Кој било крик, зашто нас сите нè засегаат./ Ама веќе децата, под небесата,/ покрај вистинските крици, викаат,/ викаат случајност./ Во овие процепи/ на светскиот простор (во кои птиците/ здрав пуштаат крик, како луѓето во соништа)/ ги тераат остриците кон цивкањето свое“...

Да наведеме и нешто од Фјодор Достоевски – во „Бедни луѓе“, тој раскажува: „Станав денес весел како сокол, ми се мили да живеам. Како е денес убаво утрото, родена! Кај нас отворија прозорче; сонцето сјае, птичките црцорат, воздухот одишува со пролетни мириси и целата природа оживеа – но и сето останато одговараше на тоа; сè како што треба да биде напролет. Денес дури и сонував многу пријатно, и тоа сè за вас, Варинџа. Ве споредив со



небесна птичка, создадена на радост на луѓето, ем на природата за украс. Веднаш помислив, Варењка, дека и ние, луѓето што живееме во грижи и силен немир, мораме да ѝ позавидиме на безгрижната и невина среќа на небесните птици – но и останатото, сè така исто, на тоа слично; та јас правев сè, такви оддалечени споредувања. Јас поради тоа пишувам, затоа што соништата бидуваат различни, мила моја. А сега, ете, пролет е, та и мислите доаѓаат сè така пријатни, живи, интересни, и соништата се сè некако понежни: сè е розеникаво. Затоа го напишав сето ова; а впрочем, сето тоа го зедев од книга. Во неа писателот искажува иста таква желба во стихови и пишува – Зошто не сум птица, птица грабливка!? И така, па така натаму. Таму има уште и други мисли, ама нека ги! Туку, каде тоа утрово одевте, Варвара Алексејевна? Јас уште ни во канцеларија не се готвев, а вие, токму како вистинска птичка пролетна, првнавте од собата, па преку дворот поминавте толку весело... Ах, Варињка, Варињка! Не тагувајте; тагата со солзи не може да се олесни; тоа јас го знам, мила моја – тоа од искуство го знам“.

И така натаму:

- Хаику на Масаока Шики: „Чудесно летало од хартија!/ Ни јастребон не смее/ да го допре!“

- Хаику на Никола Маџиров: „Штркот се сели,/ На југ тој трага по/ ојаци без чад.“

- Албер Ками, од лирскиот есеј „Лето“: „Од тргнување галебите го следат нашиот брод, без видлив напор, речиси како да не удираат со крилјата. Нивната убава праволиниска пловидба одвај се потпира на ветреот. Ненадејно, едно грубо `плас` на висина на кујната фрла меѓу птиците силна тревога, го измести нивниот прекрасен лет и им ја распали жарта на белите крилја. Галебите страшно се превртуваат во сите насоки, за потоа, не губејќи од брзината, еден по еден да го напуштаат метежот, за да јурнат кон морето. Неколку секунди подоцна, ете ги одново, собрани на водата...“

ВИДЕОТВОРБИ

Масин е автор и на повеќе куси документарни и креативно изработени видеоедела, реализирани паралелно со неговите сликарски остварувања. Авторот дал акцент на динамичните кадри, како и на поетичното доживување и на ефектите на флуидност на претставените мотиви, пред сè, на летот на птицата во нејзиниот природен амбиент. Забележителна улога имаат и динамичните ракурси и визури на елементите во кадарот, во кој предметите се преобразуваат во флуидна визуелна претстава – кога меките црти на предметот знаат да ги избришат деталите. Во некои видеа се сугерирани моменти на иреалност или преобразба на мотивот сам по себе и слично...

Првото видео „Круг“ (1995) на тема „мајмун – човек – мајмун“ е во продукција на МРТВ. Во 2003 година, во продукција на „К-15“, го изработи видеото „Б`рд-деј“ (во превод „Ден на птиците“).

На видеото „Риба, птица, жена“ од 2007 година, Масин демонстрира сликарска акција „во живо“ – и истиснувајќи боја од туба, вешто ги реализира своите карактеристични обли и живо обоени линии и асоцијативни форми. Во сликарската акција се вклучува млада сликарка, која со авторот на големото платно положуваат форми на човечко стапало. Тие работат во атмосфера со рок-музиката на Џими Хендрикс.

Во 2008 година Масин го создаде видеото „Црна линија“ во продукција на „Контрабанда“, втор документарен запис на сликарска акција, која тој ја изведе пред публика во Градскиот парк, во атмосфера со музика изведена од Македонската филхармонија. Масин, со извешбан манир и широки потези – ги создаваше своите крупни прозрачни форми, во кои донекаде се проткајуваат црти од познати мотиви. На видеото „Летаат пердуви“ – авторот динамично ги менува и анимира одделните фрагменти од веќе создадена слика, што е модерен пристап на рекомпонирање и создавање различни целини.

Сите видеа, покрај својот документарен карактер, содржат и значајни белези на сликарскиот ракопис и инвенцијата на Масин.

ДРУГИ АКТИВНОСТИ

Масин повремено чувствувал потреба и да го прошири полето на дејствување, поточно елементите на својот сликарски ракопис и определување – да ги примени за украсување или дизајнирање на ликовни проекти. Станува збор за сликање на површината на музички жичени инструменти, пијано или други предмети. Повеќе познати сликари, на пример Петар Мазев, покрај платното, продолжувале да сликаат и на рамот.

Во осумдесеттите години на 20 век продолжува практиката, покрај платната, да се насликаат и од-

делни предмети или сидните површини околу, како во делата на Роберт Арнесон: „Џон со уметност“ (обоена тоалетна шолја), „Машина за куцање“ и сл., од 1966, а слични дела имале и Ким Мек Конел, Томас Ланиган – Шмит и др. Многумина од познатите уметници сликале едноставни карактеристични мотиви од своето творештво на керамички садови или скулптури: Пикасо насликал птица на керамика, сличен мотив е претставен и во делата на Жорж Брак, Хоан/Хуан Миро и други. Масин, исто така, на керамички чинии наслика мотиви на птици и стилизирани форми од серијата „Птица-риба-жена“.

Следејќи ги своите преокупации, тој се ангажирал и во решавање на инсталации со сликарски и скулпторски елементи, како и на интервенции во јавен простор. Посебно внимание тој му посвети и на декорирање ентериери, применувајќи ги елементите на своето сликарство, сообразени кон конкретниот простор. Така, во 2020 година, во новоотворениот мексикански ресторан во „Сити мол“ на ул. Љубљанска – Масин изработи сликарска композиција составена од монтирани профилирани плочи, на кои наслика мотиви од циклусот „Птица-риба-жена“ со препознатливите белези на неговиот надреално-фантастичен свет. Во каталогот е испечатен текстот: „Во ресторанот се служи ‘Бургер Масин’ – гурмански оброк“.

Конечно, и сликарите треба од нешто да живеат...!

НАМЕСТО ЗАКЛУЧОК

Мирослав Масин е осаменик којшто со помош на сликарскиот традиционализам – се одбрани од иновациите на модернизмот, за да им се препушти потоа на своите интересирања и афинитети, и во изборот на теми, и во начинот на кој ги обработува – со селективен однос спрема одделни струења во модерната уметност, како кај нас така и на поширок план. Не посака да ги продолжува одделните актуелни струења во македонската уметност, туку пред сè – да ги следи своите сликарски замисли и појави. Сликарот се препушта на своите соништа, никогаш не заборавајќи дека сликата мора да се реализира на површината на платното, со одреден избор на бои, со помош на прецизна линија, нагласувајќи ги потоа контрастите на бои нанесени со широки рамни потези, наслоени и со лазурна прозрачност и благи тонски градации. Масин, слободен и неконвенционален, во односите во животот – настојува во своето сликарство да воспостави ред и определена сугерирана смисла во назначените циклуси. Меѓутоа, тоа не значи дека тој робува на некој концепт или шема создадени пред или по создавањето на сликите или цртежите. Тој ги комбинира елементите во мирна хармонична композиција, или се препушта себеси на експресивниот потег, на редукција и извесно фрагментирање на предметот. Масин не го напушта предметниот мо-

тив, без оглед колку ќе го преобрази – не робувајќи на јасна стилска определеност, при што антиконформистичкото не му пречи на интимистичкото доживување.

Животните и птиците се живи симболи на човечките нагони и страсти, човечките копнежи и волја. Во нив човек проектира и препознава нешто човечко. Птиците се симбол на врските меѓу земјата и небото, симбол на бесмртноста на душата. Славејот, чучулигата, ластовичката, врабецот, модриката, сипка, дојранската белица, сабјарката со црни дамки, птицата преселничка и другите – се само барометар за состојбите во природата и човекот на оваа наша тешко ранета планета, која е нашиот единствен дом.

Платната што ги наслика Мирослав Масин во периодот помеѓу 2014 и 2019 имаат посебно значење во неговото творештво. Се случил чин на трансформација и ослободување на гестот и експресијата на неговиот внатрешен свет, во кој на едно асоцијативно и (пред-) знаково рамниште се синтетизираат, од сите претходни искуства – формите, графизмот, „украсите“ и пулсирачката сеопфатност на мотивот „риба-птица“ – тој биоморфен еротизам со автентичен призвук. Карактерот на формите и ефектот на флуидноста во дводимензионалниот простор се постигнати со сензибилно ткаење, некаде со пркосење на интензивниот придушен, светол но експресивен колорит на црвено и зелено, сино, жолто и бело, како и темни тонови кои ги материјализираат, сугерираат или алузивно ги предочуваат елементите на водата и воздухот, како и на земјата на која се случува борба и немир (иако и во воздухот) – помеѓу птиците. Медитеранскиот здив не е само светлина и боја, туку опфаќа и чувства како и боја. Искреноста на таквиот дионисиски динамичен „фурор“ на линии и бои, сетилни и апстрактни, па на вибрантни, а некаде и на посмирени измислени знаци – е оној квалитет што делата на Масин ги вбројува меѓу забележителните остварувања во современата македонска уметност, особено на генерацијата формирана во втората половина на 80-тите години на 20 век.

Масин го помина патот од прецизен цртеж и класична тонска моделација на предметното, преку надреална или концептуализирана форма на претставување – сè до преобразените и мешани форми на птици, риби и жени како мотиви; со одделни слики и цртежи од понов датум – Масин донесе ослободување од предметното градење на сеопфатна пулсирачка хроматска структура, раширена на целата површина на сликата. Во други дела во кои провејува некој рефлекс од митските темни расположенија на природата и од неговиот внатрешен свет, сликарот внесе и некои (пред-) знакови

елипсоидни органски форми, кои подлабоко се втиснале во неговата меморија. Масин, на свој начин, ја интерпретира природата низ фигурацијата и непредметните структури и знаковност со една жичка на лесна допадливост и преобразба во близина на слободни имажинативни претстави со доза на надреалност. Еротското и орнаменталното, во разни форми и доживувања, се проткајуваат во сите негови сликарски фази – од лирски доживеани слики, до ослободената експресија на линиите и боите, кои ги нагласуваат битните црти на мотивот...

Критичарот Роџер Фрај забележал дека Винсент ван Гог бил „пооригинален како човек одошто како уметник“. Тешко дека ќе се согласиме со ова мислење, кое делумно може да важи за одделни периоди во животот и сликарството на Мирослав Масин, како „птица преселница која негува длабок копнеж“. Уверливоста на неговото сликарство лежи и во фактот дека Масин ги познава и доживува своите теми, а тоа е животот на мајмунот (шимпанзот), на птиците, од оние од најблиската околина па сè до оние од подалечните краишта, како и рибите, особено охридската пастрмка итн.

Пablo Пикасо, во разговор со Кристијан Зервос во Боажелу, зимата 1934 – меѓу другото, рекол: „Не е важно што уметникот работи, туку што тој е. Сезан никогаш не би ме заинтересирал да живеел и мислел како Жак-Емил Бланш, дури и јабоко што го насликал е десетпати поубаво. Нас нè интересира Сезановиот стремеж и неговото учење, Ван Гоговото страдање – накусо: внатрешната драма на човекот. Другото е лажно“. А потоа вели: „Секој сака да го разбере сликарството. А зошто не се обидат да ја сфатат песната на птицата? Зошто ја сакаат нокта, цветот, сè што го опкружува човекот, а не се обидуваат тоа да го сфатат? А што се однесува до сликарството, тоа сакаат да го разберат. Пред сè, нека сфатат дека уметникот работи од потреба; дека и тој е еден безначаен елемент на светот на кој не треба да му се припишува поголемо значење отколку на толку други нешта во природата кои нè восхитуваат, а кои не знаеме да си ги објасниме. Оние што се обидуваат да ја објаснат сликата – главно се на погрешен пат... Сликата ми се појавува многу пред да биде насликана“ – вели сликарот – „и дури наредниот ден ни самиот не сфаќам што сум направил. Како некој може да продере во моите соништа, нагони, желби и мисли на кои им требало толку многу време и самите да се вообличат и да излезат на површина, а уште помалку да сфатат што тука сум насликал, дури можеби и против својата волја“.

И слушајќи го фандангот од „Гитарскиот квинтет бр. 4“ од Луици Бокерини, визуелно си го замислуваме летот на птиците...

КИНОПИС

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

Број 62(34), 2023
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

Почесен уредник
Илинденка Петрушева

Редакција
Валентино Димитровски
Роберт Јанкулоски
Атанас Чупоски
Александра Младеновиќ
Александар Трајковски
Стојан Синадинов

Дизајн
Ладислав Цветковски
Розалинда Трајкоска

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. 62(34), 2023
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

Honorary Editor
Ilindenka Petrusheva

Editorial Board
Valentino Dimitrovski
Robert Jankuloski
Atanas Čuposki
Aleksandra Mladenovikj
Aleksandar Trajkovski
Stojan Sinadinov

Design
Ladislav Cvetkovski
Rozalinda Trajkoska

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
ART PRINT DOOEL - Skopje
Copies: 400 copies



ФКДФ „МАКЕДОКС“, 2023



МФФ „АСТЕРФЕСТ“, 2023





СНЕЖАНА НА КРАЈОТ УМИРА
р. Кристијан Ристевски, 2022