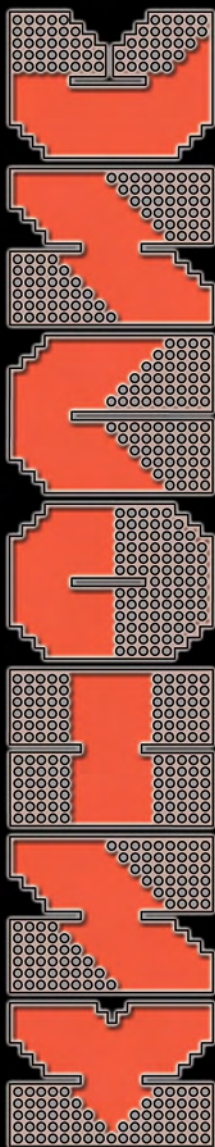


63

година XXXV  
2024  
ISSN 0353-510 X



**M**

р. Вардан Тозија, 2023



# ФКДФ „МАКЕДОКС“, 2024



СОДРЖИНА  
CONTENTS

МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА / MACEDONIAN FILM STAGE

4

**Златко Ѓелески:** БАЈКА ЗАСАДЕНА ВО ЗЕМЈАТА НА НЕЖИВИТЕ (осврт кон филмот М на Горјан Тоџија, Македонија, 2023) / **Zlatko Gjeleski:** FAIRYTAIL PLANTED IN THE LAND OF NON-LIVING (on the feature film M, dir. Gorjan Tozija, Macedonia, 2023)

12

**Златко Ѓелески:** ДОМАШЕН СКАНДИНАВСКИ ФИЛМ (осврт кон филмот ПРЕЕКСПОНИРАНО на Елеонора Венинова, Македонија, 2023) / **Zlatko Gjeleski:** DOMESTIC SCANDINAVIAN FILM, (on the feature film OVEREXPOSED, dir. Eleonora Veninova, Macedonia, 2023)

19

**м-р Арсим Љесковица:** ПСИХО-ЛАБИРИНТИ И НЕВИДЛИВИОТ УЖАС НА УМОТ (осврт кон филмот СКРИЕНИОТ на Арсим Фазлија, Македонија, 2019) / **Arsim Leskovica, MA:** PSYCHO-LABYRINTHS AND THE INVISIBLE HORROR OF THE MIND (on the feature film HIDDEN, dir. Arsim Fazlija, Macedonia, 2019)

25

**м-р Арсим Љесковица:** ФИЛМСКА ВИЗИЈА КОЈА ОПСТОЈУВА НИЗ ВРЕМЕТО (свечена беседа по повод доделувањето на признание „Златен објектив“ за исклучителен придонес во македонската кинематографија за 2024 година – на Столе Попов) / **Arsim Leskovica, MA:** FILM VISION THAT ENDURES THROUGH TIME (solemn speech on the occasion of awarding the prize “Golden Lens” for extraordinary contribution within the Macedonian cinematography, 2024 – to Stole Popov)

33

**Тони Димков:** КОПАЊЕ ЕМОЦИИ НИЗ ВРЕМЕТО (кон 15. издание на Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“, 2024) / **Toni Dimkov:** DIGGING EMOTIONS THROUGH THE TIMES (on the 15. Edition of the Creative Documentary Film Festival “MakeDox”, 2024)

48

**Никола Д. Сарајлија – Македонски:** ЈУБИЛЕЈНА ГОДИНА – „КИНОРЕАЛНОСТ ‘24“ ЦЕЛА ГОДИНА (кон 19. Меѓународен филмски фестивал на кратки и документарни филмови „Астерфест“, 2024) / **Nikola D. Sarajlija – Makedonski:** A JUBILEE YEAR – “CINEREAITY ‘24” THROUGH THE WHOLE YEAR (on the 19. International Film Festival “Asterfest”, 2024)

57

**Влатко Галевски:** ПРЕСУМПЦИЈА ЗА КВАЛИТЕТ (кон дел од филмовите во официјалната компетитивна програма на 45. издание на ИФФК „Браќа Манаки“, Битола, 2024) / **Vlatko Galevski:** PRESUMPTION OF QUALITY (on some of the films in the official competitive programme of the 45. Edition of the ICFE “Manaki Brothers”, Bitola, 2024)

## ЕСЕИ / ESSAYS

66

**Милена Неделковска:** ПРЕПЛЕТУВАЊЕТО И ДВОЈНОСТА НА (ЖЕНСКАТА) ДУША (за душата кај женските ликови во филмовите ПЕРСОНА од Ингмар Бергман, ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРОНИКА од Кшиштоф Кишловски и ЧАСОВИТЕ од Стивен Далдри) / **Milena Nedelkovska:** THE INTERLACING AND THE DUALITY OF THE (FEMALE) SOUL (on the phenomenon of the Soul – at the female film-characters in the films PERSONA by Ingmar Bergman, THE DOUBLE LIFE OF VERONIQUE by Krzysztof Kieślowski and THE HOURS by Stephen Daldry)

## СТУДИИ / STUDIES

71

**д-р Атанас Чупоски:** СЛИКАТА НА ТОТАЛИТАРИЗМОТ ВО „ГОЛЕМАТА ВОДА“ (компаративна наратолошка студија) / **Atanas Chuposki, Ph.D:** THE IMAGE OF TOTALITARISM IN “THE GREAT WATER” (comparative narratology study)

## СЛУЧУВАЊА / OCCASIONS

83

**Владимир Љ. Ангелов:** ХРОНИКА /НА ЕДНА НАЈАВЕНА СМРТ/ (фестивалска хроника од 69. ИФФ СЕМИНЦИ – Ваљадолид, 18-26 октомври, 2024) / **Vladimir Lj. Angelov:** A CHRONICLE /OF AN ANNOUNCED DEATH/ (festival’s chronicle of 69. IFF SEMINCI – Valladolid, October 18-26, 2024)

## КНИГИ / BOOKS

91

**д-р Атанас Чупоски:** МИЛЧО МАНЧЕВСКИ ЗА „ПРЕД ДОЖДОТ“ – ПО 30 ГОДИНИ (извадоци од книгата „Милчо за Манчевски“; приредувач: д-р Атанас Чупоски, издание на Кинотека на Македонија, Скопје, 2024) / **Atanas Chuposki, Ph.D:** MILCHO MANCHEVSKI ON “BEFORE THE RAIN” – AFTER 30 YEARS (excerpts from the book: “MILCHO on MANCHEVSKI”; editor/organiser: Atanas Chuposki, Ph.D, Cinematheque of Macedonia, Skopje, 2024)

97

**Столе Попов:** СЕЌАВАЊЕ НА ЖИВОЈИН ПАВЛОВИЌ /1933-1998/ (прилог од книгата: „ЖИВОЈИН ПАВЛОВИЌ, кино-поет на големото црнило“ – издание на Лесковачки културни центар, 2022) / **Stole Popov:** REMEMBERING ZHIVOJIN PAVLOVIC /1933-1998/ (an article from the book: “ZHIVOJIN PAVLOVIC, a Ciné-poet of the Big Blackness” – Culture Center of Leskovac, 2022)

102

**м-р Даниела Станковска Плачковска:** ФИЛМ И ФИЛМСКА ПИСМЕНОСТ (извадоци од книгата „Филм и филмска писменост“ – писменост на подвижни слики / филмско образование / филмска писменост; развој на критички, креативни и културни вештини – клучен елемент на писменоста на XXI век – од рамка до влијание; автор: м-р Даниела Станковска Плачковска, издание на „Флип Бук“, 2023) / **Daniela Stankovska Plachkovska, MA:** FILM AND FILM LITERACY (excerpts from the book: “Film and Film Literacy” – motion pictures’ literacy / film education / film literacy; development of discerning, creative and cultural skills – the key element of the XXI century literacy – from frames to influences; author: Daniela Stankovska Plachkovska, MA, “Flip Book”, 2023)

## ОГЛЕДИ / INTROSPECTIONS

114

**Александар Василевски:** ГАЛИЧКИОТ ОСВОЈУВАЧ НА ПАРИСКИТЕ ВИСОЧИНИ (за творештвото на Лазар Личеноски, 1901-1964) / **Aleksandar Vasilevski:** THE PARIS HEIGHTS’ CONQUEROR FROM GALICHNIK (on the life art-work opus of Lazar Lichenoski, 1901-1964)

117

**д-р Владимир Величковски:** ЗА УМЕТНИЧКОТО ТВОРЕШТВО НА СЛОБОДАН-ЦОБЕ-ЖИВКОВСКИ / **Vladimir Velichkovski, Ph.D:** ON THE ART-WORK OF SLOBODAN-COBE ZHIVKOVSKI)

Печатењето на овој број го овозможи

Република Северна Македонија  
Министерство за култура и туризам



Republika e Maqedonisë së Veriut  
Ministria e Kulturës dhe e Turizmit

Златко ЃЕЛЕСКИ

# БАЈКА ЗАСАДЕНА ВО ЗЕМЈАТА НА НЕЖИВИТЕ

- за играниот филм: М, режија: Вардан Тоџија,  
продукција: „Фокус покус филмс“, 2023 -



Мали и речиси незначителни се исчекорите во домашната кинематографија во поглед на долгометражниот жанровски игран филм, така што секогаш остварување, кое нуди автентична визија на добро воспоставени конвенции на домашно тло, секогаш е за поздравување, бидејќи тој чин ќе го збогати домашниот филм со нова перспектива и обележја. Тоа значи дека постојна е смелоста во подвигот да се снимат долг дистописки игран филм со бајковидни и хорор елементи, каков што е филмот *М* во режија на Вардан Тозија. Во него ги следиме преживувачките авантури на младиот Марко, глумен од Матеј Сиваков, кој живее со заштитничкиот татко, глумен од Сашко Коцев, кои се во закрила во шумата, затоа што злото вирее околу неа, олицетворено во деформираниите остатоци од човештвото, односно ордата на зомбифицирани, некогашни луѓе, кои според тропите на поджанрот зомби хорор, преку процесот на загризување, започнале да го пренесуваат уништувачкиот вирус од еден човек на друг, иницирајќи го падот на цивилизацијата.

Марко го поима светот наоколу преку сликовницата, поистоветувајќи се со протагонистот од неа, детето од лисја, кое смогнува сили да оди низ шумата и камената градина, за да направи херојско патување и да се пресретне со самовилата, една алузија за недостатокот на мајчинска љубов во суровиот свет. Има многу повеќе чудовишта од кожа и коски, кои не се напоменати во сликовницата, која ги содржи бајковидните примеси низ кои се толкува светот од страна на Марко, кои и покрај неговиот инфантилен и наивен идеал се косат со реалноста.

### **Ниту прва, ниту последна апокалипса**

Пред да почнеме да лепиме епитети дека некој бил прв во нешто во нашата држава, да спроведеме едно лоцирање на филмот *М* во рамките на жанровските конвенции кои ги поседува во глобални рамки. Имено, во контекст на поджанрот зомби хорор, мора да напоменеме дека се евидентирани жанровски филмови кои пред речиси еден век инкорпорирале елементи на реанимирани мртви тела во своето сиже, каков што е случајот со *БЕЛ ЗОМБИ* (1932, Виктор Халперин), *ЈАС ОДЕВ СО ЗОМБИ* (1943, Жак Турније), кои инволвираат магиски ритуали од Хаити за оживување на погребаните мртвци. Меѓутоа, мора да се напомене дека поджанровскиот реформатор е Џорџ Ромеро и неговиот филмски серијал на *МРТВИТЕ* (*НОКТА НА ЖИВИТЕ МРТОВЦИ*, *ЗОРА НА МРТВИТЕ*, *ДЕН НА МРТВИТЕ*, *ЗЕМЈА НА МРТВИТЕ*, *ДНЕВНИК НА МРТВИТЕ*, *ОПСТАНОК НА*

*МРТВИТЕ*), кој посочува дека во зомби хорор филмовите не се во преден план оживеаните мртвци, напротив, тоа се филмови за свертвата што си ги прават луѓето меѓусебно, едни на други, кога цивилизираните правила на кои сме се согласиле дека ќе ги почитуваме во општеството, ќе престанат да имаат значење, па таков е случајот и со новиот филм на Тозија. Зомбијата се поставени во сенките, на маргините на тоа што некогаш било човештво, држејќи се до фројдовската интерпретација на конвенциите на хорор жанрот во кој репресивното, несвесното, потиснатото излегува на површина, што во случајот на филмот на Тозија е гневот, фрустрацијата и огорченоста, која станала неподнослива и човек на човек почнал да му биде волк. На тој начин, гневот и бесот стануваат алатка за меѓусебно уништување, тематски доближувајќи го повеќе до 28 ДЕНА ПОДОЦНА (2002, Дени Бојл), кај што гневот беше манифестација на оддалечување од здраворазумието.

Секако дека мора да се направи една корелација помеѓу *М* и не само делата на Ромеро и Бојл, туку и на ТВ-серијата на Роберт Киркман *ЖИВИ МРТОВЦИ*, но кога се прави компарацијата, мора да се земе предвид дека една епизода од серијата е со дваесет пати поголем буџет од долгометражниот филм на Тозија. Затоа, колку и да е добро да се има детална маска и крупни планови на зомбијата – налики шминката на Грег Никотеро во серијата – средствата на располагање на филмот и малата екипа на „мејкап“-артисти, предводени од Горан Игњатовски, Тозија, за комплетирање на орда зомбија за масовни сцени ги задржува зомбијата во сенките, на рамниште на сеништа, кои цел филм демнат со своите погледи од мракот, и во дизајнот на звукот не се нагласува крволочното надоаѓање на чудовиштата, кои во бајката ги има донесено ветрот.

На визуелен план, мора да се напомене дека има една круцијална дистинкција помеѓу начинот на кој се прикажани зомбијата во филмовите на Ромеро визави филмовите на Бојл, што не се однесува само на физичкиот изглед, туку и на нивната способност за движење. Тоа значи дека еден режисер има начин да избере дали ќе ја искористи законувачката природа на морничавото бавно движење на неживите како во серијалот филмови на Ромеро, или пак максимално ќе го интензивира нивното движење, кое ќе прерасне во трчање, за да биде позаканувачки нивниот од и брзо престигнување на жртвата, како во случајот на Бојл и неговите современици, односно филмот *СВЕТСКА ВОЈНА 3* (2013, Марк Форстер) и *ВОЗ ДО БУСАН* (2018, Јеун Санг-хо).



### Марко не смее да испушти глас покрај опасностите кои демнат

Има еден лик, свртничар на пругата која не води никаде, кој ја тематизира денес веќе формулаичната конвенција на зомби хорор жанрот, на родители кои по секоја цена ги чуваат своите зомбифицирани членови од семејството во домот, со надеж дека ќе се измисли реверзибилен лек, што беше предлошка и на еден лик од серијата ЖИВИ МРТОВЦИ, каде што гувернерот на утопистичкиот град ја има истата практика. Односно, филмот силно се потпира врз жанровските конвенции, кои се создадени од великаните на овој поджанр, ја нуди радикалната одлука на истрелот во протагонистот, покажува една уникатна бруталистичка постапокалипса, правејќи го овој филм егзотичен за западниот гледач, вметнува бајковидни елементи во амалгамирањето на овој жанр и сметам дека има простор за дополнителна иновација на сценаристичко рамниште, за да може овој филм да отскокне и да се истакне од баграта на зомби хорор филмови, без разлика на буџетот, како што тоа го прават и корејскиот ВОЗ ДО БУСАН или јапонскиот ЕДЕН РЕЗ НА МРТВИТЕ, кои испишуваат нови жанровски конвенции, или пак наклонувањето на вуду-практиките на еден ЗМИЈАТА И ВИНОЖИТОТО, чудовишната маска на битијата и убиствената тишина во ТИВКО

МЕСТО, габична вирусна на серијата ПОСЛЕДНИТЕ ОД НАС, дистопиското патешествие на ПАТОТ или, пак, во најмала рака, белегот што со својот микробуџет го направи БАТЕРИЈАТА или ПОНТИПУЛ. Затоа М може да се вброи помеѓу балканските зомби хорор филмови, кои ги предводеше ЗОНА НА МРТВИТЕ од Милан Тодоровиќ и Милан Коњевиќ, од 2009 година.

### Во руините на некогашниот свет

За да се долови научнофантастичната дистопија на постапокалиптичниот филм, прикажан е не само Марко среде високите стебла и поплавен од морето од папрати, туку и приказ на свет во руини, искористувајќи бруталистички градби, кои се оставени на времето да ги проголта и детерира, доловени во широки планови, за да се илустрира што значи кога човекот ќе крене рака од сопствените креации. На некој начин, содржана е и еколошката компонента, држејќи се до доктрината дека природата му го возвраќа ударот на човекот, која доволно долго ги трпела неговата експлоатација и свирепа негрижа и денес ја наметнува својата казна, начело што е постојно и во сликовницата, но и

како ехо низ филмот, кое ја пропагира човечката пропаст, смрт што ја наплаќа својата сметка.

Секако дека можеме патешествието на Марко да го погледнеме и низ призмата на мономитот, односно на конципираното патешествие на херојот, популаризирано од Џозеф Кемпбел, кое го вбројува подвигот на херојот кој иницира авантуристичка заложба, подлегнува на соочување со најразновидни предизвици и се враќа во домот преобразен во битие со нови сознанија за постоењето и светот наоколу. Со оглед на тоа што мономитот води потекло од фолклорните митови и преданија, бајковидните привиденија се своевиден прв зачекор на Марко во неговиот авантуристички поход за изнаоѓањето на спасението од овој свет, задавајќи си ја мисијата да се сретне со самовилата, која го поседува лекот за светот. Тоа значи дека веќе се постојни натприродните агенсии кои ќе содејствуваат во неговото странствување, но иницирањето на излезот од шумата, односно светот на познатото, претставува раскинувањето на корелацијата за заштитниците, кои ја обезбедуваат неговата егзистенција во рамките на шумските просторства. Штом ја нема таа закрила, Марко смогнува сили да продре во светот на непознатото, надвор од заштитничката шума, каде што виреат неживите. Неговата авантура се состои од попатни средби со ликови кои претставуваат вињети од сложувалката на светот во распад, како што е свртничарот или војниците, кои на еден или друг начин влијаат за осознавање на луѓето што останале во руините на светот, каде што се обидуваат да преживеат и виденото зло влијае врз Марко, го трансформира, но не колку филмовите за младите протагонисти кои ја посведочуваат ентропијата на војната, погледнати воени ужаси од амбисот на светот кои коренито ги менуваат како индивидуи, како што се: ИВАНОВОТО ДЕТСТВО (1962, Андреј Тарковски), ДОЈДИ И ВИДИ (1985, Елем Климов), НАСЛИКАНАТА ПТИЦА (2019, Вацлав Мархул). Марко во тие свои средби и пресметки има свој помошник, односно придружба со која ги споделува предизвикувачките авантури. Самиот доаѓа до апотеозата во мигот кога ќе согледа од што се состои камената градина и дали воопшто постои надеж за светот, кога ќе ја комплетира самозададената преживувачка мисија.

Како причинители за иницирање на апокалипсата, во еден фаталистички, речиси фашизоиден и пропагандистички исказ, се напоменува дека белгалците го имаат донесено вирусот во државата, кој соодветствува на една самопрогласена авторизација, која бара ентитет за обвинување, само за да може да се инклинира како месија, спасител на

масите. Низ филмот има неколку милитантни фракции, кои наметнуваат свои убедувања, кои секогаш нудат брз излез од светот без слепа надеж, односно своевидни култистички претставленија, кои малиот Марко со своето поминување на овие постојки на одисејата, прави картографија на светот, кој е сведен на урнатини. Законите веќе не владеат и се испишуваат нови уставни меѓусебно искористување, за да се преживее во безнадежниот свет заминат во бестрага.

За да излезе Марко од шумата и да го започне своето созревање, односно да стапат во сила „каминг-оф-ејџ“ принципите, се подразбира дека треба да се отстрани секоја принудна заштита и да се забрза тој процес на влез во светот на возрасните, меѓутоа мора да се напомене еден радикален потфат, кој со години претставува табу во жанровски рамки, а тоа е елиминирање на најмладите во кадар, што дури и ако се во прашање зомбифицирани битија, повторно е дискутабилна можноста за прикажување на егзекуцијата. Овој чин е содржан во делото, кој, од една страна, сведочи за ранливоста на младите патници низ пределите во кои вирее злото, штом еднаш ќе се отстрани „оклопот“, кој ги заштитувал по секоја цена, па дури и да ја имал практиката на пукање и потоа поставување прашања, но истовремено е коментар за уништувачката моќ на истреланиот куршум, кој знае да биде залутан и да одземе невини животи. Радикално сценаристичко решение, за кое мора да се пофали смелоста на авторот на делото, бидејќи во холивудскиот систем би било недопустливо ова решение и би се воделе долгомесечни борби на линија автор-продуценти за да се извојува победа и да се вметне одлуката, но тоа е разликата на авторскиот и студискиот филм



**Вперен нишан по крајот на светот  
од страна на Тони Михајловски**



### Сашко Коцев вооружен да го брани ликот на Марко

– филм што се базира врз уникатната авторска визија и определба, кој се темели врз неговите убедувања и калкулираната продуцентска популистичка одлука да се задоволи и да не се згрози и навреди пазарот на кој се продава филмот, односно артистичка визави капиталистичка филмска визија.

Впечатлива визуелна назнака за заштитничкиот однос на родителот спрема детето не е само советот да не верува никому во надворешниот свет, туку и практиката да се врзе додека спие, конвенција што е присутна можеби повеќе во врколачките хорор филмови, кај што трансформацијата не е под контрола на домаќинот на телото, па стравувањето од преобразбата во ноќта е уште еден слој на заштита на детето од злото, чиј нукулец сите го носиме во себе.

Што се однесува до музичката подлога на филмот, неа ја реализира францускиот композитор Натанаел Бергес, кој се држи до двата тонални екстреми на филмот, додавајќи приспивни композиции кои одговараат на бајковидниот светоглед на Марко и нагласени звучни изблици, кога се во прашање тензичните сцени, во кои злото се доближува до протагонистот, содржејќи кратки музички парчиња, без препознатлива носечка мелодија по која ќе се

памти филмот. Ламентирано пијано одекнува како осамнати ноти за недофатливиот копнеж, кој е проголтан од тишината на апокалипсата.

Балансирањето на овие два жанровски екстреми и нивната колизија се рефлектираат и во доменот на монтажата на филмот што ја работат Атанас Георгиев и Благоја Неделковски, држејќи се до одлуката речиси две третини од филмот Марко да се крие во шумата, пред да го започне своето патешествие надвор од неа, во камената градина, соочувајќи се со преостанатите придружни споредни ликови, што знае да го тестира вниманието на гледачот, но филмот доследно ја следи перспективата на Марко, правејќи го и наратор на делото, чиј глас ќе го води гледачот низ јамите на земниот пекол.

Владимир Самоиловски е задолжен за прекрасното кадрирање на детето во широките планови во шумата, но и низ каменитиот свет во руини, држејќи се до десатурираните бои кои сме навикнати да ги гледаме во претходните филмови на Тозија, конкретно краткиот игран филм ЕДЕН, како можеби најсроден филм со долгиот игран филм М, иако постоечки е контрастот од шумското зеленило на магичната шума и студениот бетон на разурнатиот град, кој го присвоила назад природата.

## Домашно пророштво за крајот на светот

Во рамките на домашната краткометражна филмска форма, малкумина се оние автори што се изразиле со помош на тропите на зомби хорор филмот, но вредно за споменување. Замелушени зомбифицирани деца има во анимираните краток филм ВИСТИНСКАТА ПРИКАЗНА ЗА ХАНСЕЛ И ГРЕТЕЛ во режија на Гоце Цветановски, но исто така зомбифицирањето преку ширењето на вирусот се одвива меѓу друштвото на забавата во романскиот филм МАТАСАРИ во режија на Илија Пиперкоски, но М е првиот долгометражен игран филм, кој се наклонува на начелата на овој поджанр кај нас, гравитирајќи во спрегата помеѓу научната фантастика, бајката и хорор жанрот, во кои е засадена драматуршката поставеност за детето, кое треба да созрее во суровиот свет, премиса што е сродна и со првиот долг игран филм на Тозија, ЦГАН, само што таму децата без родители беа заборавени и занемарени од општеството, препуштени на преживување, самите на себеси.

БОБИ, СЕВЕРЕН ЛЕТ, ПРАВО НА РАЗЛИЧНОСТ, ДОМ, ИСКЛУЧОК, ОПСЕРВАТОРИЈА КОКИНО, ОДЛУКА и МАКЕДОНСКАТА БОРБА се кратките играни и документарни филмови со кои режисерот Тозија ја започна филмската кариера, пред да го снимиле постапокалиптичниот краток игран филм ЕДЕН, во кој ликот што го глумеше Никола Ристаноски требаше да преживее под будното око на „Големиот брат“. Во краткиот игран филм СВИРКАЧОТ од омнибусот СКОПЈЕ РЕМИКС ни ја долови претставата за едно дистописко Скопје, поделено на окрузи, занемару-

вајќи го идентитетот на еднката, која му пркоси на поредокот, канон кој е константа во поетиката на Тозија, односно односот на индивидуата визави колективот. Неможноста да ја согледа ликот потребата од промена ја тематизираше во комичниот краток филм ЧОВЕКОТ СО ЧУДНА НАВИКА ДА МЕ УДИРА СО ЧАДОР ПО ГЛАВА. Во 2016 година го режира долгометражното деби за борбата за опстанок на децата од сиропиталиштето во ЦГАН. Наредната година беше составен дел од преродбата на македонските ТВ-серији на малиот екран, режирајќи епизоди од: НА ТЕРАПИЈА, ПРЕСПАВ, ИНСАЈДЕР, а по ковид-пандемијата работи на ТВ-сериите КУЌЕН ПРИТВОР и РАДИУС. За да биде комплетиран М, покрај финансирањето од Агенцијата за филм, направена е копродукциска стратегија со продукции од: Хрватска, Косово, Франција и Луксембург. Јас имав можност да го погледнам на отворањето на фестивалот „Синедјејс“ и бев еден од тие 1000 луѓе во МКЦ кои дојдоа да уживаат во киносалата на затворено и проекцијата на отворено и првпат може да посведочам дека дури и надвор немаше воздух за дишење по завршувањето на филмот, поради топлиите ноќи и концентрацијата на луѓе на едно место.

Сметам дека треба да се престане со ноторната потреба и очекување дека секој филм, кој е снимен во нашата држава, мора да биде по мерка на сите гледачи, односно да биде допадлив за секој што ќе го погледне. Во тој случај, не би било уметничко дело во прашање, туку популистичка „фастфуд“ кинематографија, без сопствен идентитет и авторски интегритет. Како што има детски болести, кои се



„Дојди и види“ на македонски начин



### Безнадежноста на детето од лисја

обидуваат да ги избават режисерите низ филмовите, така има и непрележани инфантилни предрасуди, преку кои треба да премине гледачкиот аудиториум, особено жанрофобите, ако сакаат да бидат остроумни гледачи на 21 век. Ниту сме центар на светот, ниту светот гравитира околу нас. М е нискобуџетен жанровски филм, ако се суди според критериумите во светски рамки, чии финансиски недостатоци колку што се избегнати толку се и очигледни, особено во масовните кадри. Иако е уникатен амалгамот на бајковидните елементи со чинителите на оживеаните мртвотци, не се прави значителен исчекор во ниту еден од двата филмски модуси на глобално ниво. Тоа се должи и на добропознатите научнофантастични тропи, кои се добропознати на секој жанровски гледач, кои повеќе се жанровски факсимил отколку свежина, која е повеќе од потребна во овие поджанрови што ги тематизира делото. Не гледам полезност и во срамење или себодрекување од идентитетот на жанрот, само затоа што има неуки гледачи, кои го позиционираат хорор жанрот под другите жанрови, па наместо да се еманира страв од употребата на епитетот „хорор филм“, како негативен квалитатив на еден филм,

треба да биде назнака за еден од најстарите филмски жанрови во историјата на човештвото, кој стои повеќе од сто години, творештво на кое се надоврзува М, со конвенциите што ги има на располагање од оваа богата филмска традиција, која другите жанрови не ја поседуваат.

Иако не се детализирани насоките на иницирањето на пропаста, ниту пак процесот на зомбифицирање, ниту пак механизмите за изготвување на серум, со оглед на тоа што ја следиме перспективата на мало дете, сосема јасно е дека ништо нема да му значат овие индикатори за поимање на светот наоколу, а гледачот има багаж на изгледани зомби хорор филмови, па запознаен е со жанровските тропи за ширење на детерирачкиот вирус, така што не се губи време на репетиција на клишеата на конвенциите. Нужно е да ги има заедничките обележја, тие парадигматски состави на собитија, кои го прават жанрот да биде тоа што е, меѓутоа преку нив на режисерот Тозија му се овозможува да направи една проекција и разочарување од светот во кој живееме денес и да вгнезди еден социокоментар дека многу малку недостасува за да го фрлиме светот во ВЦ-шолја и да пуштиме вода.

Фракции и војни постојат и денес и не треба многу за некој да го притисне копчето и да заврне дожд од ураниум, да никнат детонации и да се комуницира со олово и барут.

Светските права за дистрибуција на филмот М ги поседува американската компанија „OneTwoThree Media“, кои се многу добро запознаени со тоа дека губење време и средства ќе биде инсистирањето филмот да биде селектиран на некој од фестивалите од категорија А (како на пример: Кан, Венеција, Берлинале) и дека фокусот треба да биде вперен во фестивалите кои го промовираат жанровскиот филм, кои веќе имаат предодредена публика која едвај чека да погледне хорор филм од држава од која немаат којзнае колку жанровски филмови погледнато, па затоа не е никакво изненадување што филмот беше нагаден на некој од нив, каков што е фестивалот „Фантаспоа“, чие 20. издание на фестивалот се одржа во Порто Алегре, Бразил, каде што Тозија беше нагаден за најдобар режисер во селекцијата за интернационален филм, наоѓајќи се помеѓу 24-те селектирани филмови. На „World Fest Houston International Film Festival“ во САД, македонскиот филм ја доби наградата „Златно

реми“ во конкуренција од над 4 000 филмови, но исто така беше нагаден за најдобар меѓународен филм на култниот жанровски фестивал „A Night of Horror“, кој во минатото се одржуваше во Австралија и беше најзначајниот хорор фестивал на континентот, но кога се пресели организацијата во САД, доби огромна конкуренција. На ИФФ Софија доби „Special Mention“ и ја доби наградата за најдобар филм на њујоршкото издание на фестивалот „Dances with films“. Беше селектиран и прикажан и на фестивалите во Пула, Котбус, Трст.

М можеби е мал придонес во жанровскиот филм во светски рамки, но има голем удел за жанровскиот филм во македонската кинематографија и треба да има што е можно повеќе жанровски филмови, за да може да се создаде препознатлив израз. Тој треба да ги содржи карактеристиките, кои би го краселе домашниот жанровски филм и за да биде конкурентен и да може да се натпреварува со своите вршници од светот, треба да има повпечатливи сценаристички решенија, но исто така и соодветен буџет, со кој нема да мора да се прават артистички компромиси и да се суплементира визурата, само за да се комплетира едно дело.



Тозија и Самоиловски на снимањето на филмот

Златко ЃЕЛЕСКИ

## ДОМАШЕН СКАНДИНАВСКИ ФИЛМ

- за играниот филм: ПРЕЕКСПОНИРАНО,  
режија: Елеонора Венинова,  
продукција: „ДНФ филмс“, 2023 -



Долгометражното деби на Елеонора Венинова – ПРЕЕКСПОНИРАНО – го предводат Ана и Филип, глумени од Камка Тоциновски и Благој Веселинов, млад брачен пар, составен од фотографка и психолог, кои за време на летниот период престојуваат во викендичка во Охрид, каде што Ана се фокусира на комплетирање на фотографиите за својата претстојна изложба, а Благој се обидува да го заврши поглавјето од својата научна студија. Брачните води ги бранува тинејџерката Маја, глумена од Сара Климоска, која доаѓа во посета на парот и која со самото свое присуство поттикнува премолчените погледи, размислувања, ставови и тајни да излезат на површина помеѓу брачните партнери, а притоа да се обиде да ги испушти на поинтимна релација со неа, чии напори ќе бидат одбиени од страна на партнерите.

ПРЕЕКСПОНИРАНО, во обид да го класифицира во рамки на домашната кинематографија, го условувам како „домашен скандинавски филм“, затоа што на неколку рамништа отскокнува од типичната претстава која се добива кога ќе се рече македонски филм. Кога би се соочиле со таа сентенца, убеден сум дека се наталожува некаква нејаснотија во мислите како би изгледала таква една филмска конструкција, која е контрадикторна сама по себе, бидејќи медитеранските и скандинавските луѓе имаат прилично различни темпераменти и табие. Таа контрадикција е нужна бидејќи, всушност, претставува лакмусов тест за тоа дали потенцијалната публика за филмот е реципиентот кој ќе може да ужива во погодностите што ги нуди делото, односно ќе го восприеме неговиот естетски квалитатив и ќе го прифати филмскиот јазик на кој се обидува да стапи во контакт со гледачот. Тоа значи дека потенцијалните гледачи треба да бидат подготвени дека ќе се соочат со домашен филм за двајца интелектуалци, кои не се обременети со егзистенцијални проблеми, туку со креативни предизвици, кои можеби се посклони на северната филмска школа, која се темели врз творбите на Ингмар Бергман и неговите современици, како Јоаким Трир, меѓутоа сè уште е присутна проблематиката на нерасчистениот меѓучовечки однос во врската, кој има потенцијал коренито да ги промени светогледите на ликовите и нивните пориви и стремежи во животот. Можеби кога би престанале да се преокупираме со антиинтелектуализам, тврдејќи дека ги поседуваме решенијата за сите геополитички проблеми на државата, ќе дојдеме до стадиум на сегрегација на партизацијата и уметноста и ќе почнеме да размислуваме за космополитски и универзални проблематики, како тие со кои се занимава ПРЕЕКСПОНИРАНО. Затоа и филмот го тестира секојдневниот гле-

дач, кој бил изложен исклучиво на мал број домашни, а уште помал број светски артхаус дела, кој доколку очекува да погледне лефтерна семејна комедија ја има згрешено киносалата.

### **Фрагментирање на постоењето низ поглавја на душата**

ПРЕЕКСПОНИРАНО е сегментиран на неколку поглавја, кои се именувани со насловите: Проксемика, Хронемика, Хаптика, Кинезика, Вокалистика, Ефектот Сабатје..., кои се составен дел од дијалектиката на невербалната комуникација. Со оглед на тоа што фотографијата е визуелен медиум кој го плени гледачот, именувањето на поглавјата е одлична можност психологијата да добие свој визуелен удел во делото. Не е случаен изборот на називите, бидејќи коинцидираат со чинодејствието кое се одвива во фрагментот од филмот опфатен од тој назив. Имено, проксемика, како една од поткатегиите на невербалната комуникација, се однесува на употребата на просторот што го оставаат луѓето помеѓу себе, за да образат заемен сооднос во меѓучовечката комуникација, кој се однесува на просторот во секојдневната комуникација, но и на организирањето на просторот во домовите и градовите. Во тој контекст е соодветен избор за прологот во филмот, каде што се запознаваме со ликовите, го согледуваме просторот помеѓу Ана, Филип и Маја и во самиот кадар, но и го востановуваме нивниот сооднос во заемните врски што ги образуваат, но и во поглед на изолирањето од цивилизацијата, градејќи го својот сопствен микросвет, кој се темели врз балансот на меѓусебните корелации.

Хронемика е дисциплина што се занимава со изучување на времето, односно како тоа се доживува, кодира и пренесува помеѓу луѓето. Интеракциите помеѓу Ана и Филип, каде што постои пролонгирање во донесување на одговори и конклузии, поради натежнувањето на премолченостите, може да се вброи во оваа дисциплина, но исто така сметам дека удел има и нивниот однос и со минатото за разглобување на нивното поимање на времето како категорија, односно како носталгично и романтичарски се врзани за конципирањето и реимагинирањето на минатото со помош на фотографиите на Ана. Од друга страна, тука е непочитувањето на времето за прибирање во нокта од страна на Маја, што говори за нејзината младешка неодговорност и загриженост на Ана и Филип, кои ги преозначува во функција на загрижени старатели, препишувајќи ги и овие карактеристики на поделбата на монокронични и полихронични ликови.



### Различен поглед на фотографијата

Кога се во прашање дисциплините што се темелат врз човечките сетила, мора да се спомене хаптика, која се однесува на интеракцијата преку допир во невербалната комуникација. Во оваа категорија може да се вброи прекршувањето на дистанцата помеѓу ликовите и нивните погледи со меѓусебен допир, како што е нарушениот сексуален однос помеѓу брачните партнери или, пак, допирите на Маја, која се обидува на Ана и Филип да им докаже дека е возрасна личност, со тоа што ќе се обиде да општи на интимно рамниште со нив, преминувајќи ги ограничувањата на пријателството и барајќи го своето место во интимните сексуални нарави.

Кога е во прашање говорот на телото во невербалната комуникација, тогаш мора да се напомене и кинезиката, кој се преокупира со изучување на мимиките, гестовите и фаџијалните експресији во невербалната комуникација. Тука се во прашање погледите што ги упатуваат еден на друг брачните партнери, кои имаат недоречености помеѓу себе, односно воздржувањето на еманирање на овие чинители, во случајот на Ана, може да се вброи во нејзин начин на потиснување, репресија на овие појавности. Во случајот на Филип, може да се тол-



### Поглед во интимата на брачниот пар

куваат изразите на лицето во кои со грижливост и пожртвуваност го гледа кучето како сурогат за детето што го нема со сопругата. Експресиите се интензивираат во меѓусебните преписки и се сведуваат на погледи во празно во епилогот.

Вокалистиката, односно парајазикот е компонента од метакомуникацијата, кој се однесува на менување на значење, истакнување на суптилности или изразување на емоција со помош на интонацијата и гласноста на говорот, изразен свесно или несвесно. Со нагласена интонација во говорот, кога Ана и Филип ги изнесуваат фрустрациите, иницирани од загубата на фотографиите, станува означител за детерминирање на нивните прикриени пориви, интенции што ги истакнуваат токму со помош на зголемувањето на гласот.

Во раните фази на продуцирање на филмот, називот ЕФЕКТОТ САБАТЈЕ бил работен наслов со кој се условувало делото, меѓутоа преиначен е во термин што би бил поразбирлив за домашниот гледач, што мислам дека е мудра одлука, затоа што не секој гледач е подготвен да вложи труд да истражува кое е значењето на Сабатје за делото. Ако претходните пет категоризации доаѓаат од домените на невербалната комуникација, епилогот е измолкнат од домените на фотографијата, во кој се прави таа замена на боите на субјектите на фотографијата, се презначуваат и на површина испливуваат скриеностите помеѓу Ана и Филип, како и односот што со нив го негува Маја.

Со оваа сегрегација на дејствието на поглавја, низ кои се проследува развојот на една врска и хронотопот на престојувањето во охридското прибежиште, сметам дека се дава дополнителен слој образложенија за комплицираниот сооднос помеѓу протагонистите во делото, поими што можеби се туѓи за гледачот, но за кои со дополнително истражување може да се проникне во проблематиката, која се крие зад заматените меѓусебни односи.

### Тајните што сакаме да останат закопани

Венинова пишува сценарио за приказ на сејство во држава со атипични проблематики кои се обработуваат во домашниот филм, а како лајтмотив за насловувањето на делото се применува фотографскиот процес на „оверекспоуџер“ - псевдосоларизација, кој се именува како „Ефектот Сабатје“, односно процес во кој се менуваат боите на ликовите фотографирани во обработката на фотографиите, што доколку се разгледа на рамниште на стилска фигура, може да го означува понирањето на површина, тоа што е потиснато во нас и што не би можеле да го погледнеме, без одвива-

њето на овој процес. На некој начин, брачните партнери стануваат субјекти инволвирани во туѓата професија, односно Филип е модел што позира во фотографиите на Ана, а таа е секојдневна мета на неговите психоанализи, односно преанализирања, кои не придонесуваат за проникнување на здрава меѓусебна корелација. Со самиот чинител што ди-даскалиите на филмот се засадени во руралниот дел на Охрид, тоа подразбира процес на дистанцирање од околината на протагонистите, од нивните колеги и пријатели, од работната и приватната средина, во процес на изолација, во кој непречено ќе може да се посветат на своите дела, меѓутоа и неизбежно е да се соочат еден со друг, како и премолченото што вирее помеѓу нив. Секако, има доза на манипулација што ја применуваат и Ана во својата фотографија и Филип во својата анализа.

Тоа изземање од околината овозможува да се централизира филмската реалност околу овој грст ликови, кои го пленат севкупното гледачко внимание и овозможуваат подлабоко продирање во нивната емоционална состојба, се разбира, доколку тие допуштат да се продре до репресијата. На професионално рамниште и двата лика се соочени со ненадминливи бариери. Ана има проблем да ја комплетира изложбата, бидејќи ја нема завршено селекцијата, додека, пак, Филип уште не може да се одлучи на што да биде фокусирано неговото истражување во претстојните поглавја за пишување, дали социјална психологија или невербална комуникација. Ана, како и бројни фотографки, ја користи леката на фотоапаратот за да се скрие зад неа, но и за нивниот светоглед да биде сосредоточен токму низ тие лимитирања на избраниот објектив. Дискутабилно е колку е сфатена сериозно за професионалната определба од страна на сопругот. Своевидна резигнираност демонстрира и Филип, кому професијата му ја нуди таа можност да направи чекор назад и неговиот суд на другите да му овозможи да го наметне својот став, меѓутоа тој постојано се двоуми и се плаши од носење погрешни одлуки, па затоа го пролонгира пресекувањето, доколку се работи за себе. Кога ќе се стави на дневен ред прашањето за потомството, се јавува раздор помеѓу партнерите, затоа што не се дискутира отворено на оваа тема. Филип дури и одбива да го даде домашниот миленик, затоа што ја проектира својата татковска потреба за грижа и нега врз домашното животно, како супститут за дете.

Маја е носител на промената во бракот, предизвикувачот, односно девојка што е самоуверена во сопствениот изглед и нема проблем да позира пред објективот на Ана, воспоставувајќи ја таа спрега на екстровеертниот лик пред фотоапаратот



### Хаптика помеѓу Маја и Филип

и интровертниот одзади. Постои уште една колизија на светогледи помеѓу нив, токму на полето на фотографијата, со оглед на тоа што Маја доаѓа од генерациите растени со инстаграм, кои светот го гледаат низ мобилниот телефон, што значи дека за неа филтер на апликација е врвно решение за забавување и нема однос со уметничката фотографија и нејзиното значење, бидејќи нејзе ѝ се чини старомодно, а фотографијата на инстаграм на Ана изгледа навредливо, поради нејзината симплификација и лажовност. Маја е типизиран лик на тинејџерка, која е во потрага по себеси и својата сексуалност, неуспешно предизвикувајќи ги брачните партнери со своите афинитети, како некаква игра на валидација за нејзината созреаност, односно возраст, за да излезе надвор од стереотипот за нејзиното годиште, но го докажува токму спротивното, земајќи ја функцијата на странецот во ТЕОРЕМА од Пјер Паоло Пазолини, кој доаѓа во семејството за да ги предизвика неговите членови да ја согледаат репресијата. Партнерите ја квалификуваат како дете, а таа им пркоси, негирајќи дека е дете штом ќе биде полнолетна за некој ден. Колку и да е недорасната за светот на возрасните, таа соопштува една констатација за потребата на возрасните од манипулирање поради нивните недоречености, од пре-



### Веселинов со Ефект Сабатје

молченото, неискажливото. Меѓутоа, барем за кратко, Маја ги тестира родителските способности на парот, гледајќи на неа како на сурогат дете, кое на својата мајка Марта не ѝ соопштило дека ќе престојува кај Ана и Филип. Секој од парот различно реагира на сласните атакувања на Маја, од кои Филип повеќе ѝ удоволува отколку Ана, која смета дека ќе ѝ помине оваа фаза. Евидентен е и генерацискиот јаз помеѓу парот и Маја, конкретно во нивниот поглед на заљубувањето, за кое Филип смета дека во негово време, ако ти се допаднала девојката по бакнеж сте биле заедно, а во денешницата на Маја, најпрвин се има секс, па потоа се размислува дали да се биде со некого, што најдобро сведочи за дијаметрално спротивните генерациски светогледи.

Темата на изложбата на Ана е „Љубовници“ и дискутабилно е колку успева да ја долови недофатливата самозададена цел, па затоа соодветен предизвик е позирањето за реимагинацијата на идентичната фотографија од минатото, на која иако се наоѓаат истите ликови, тие се сосема различни индивидуи, без разлика на тоа што телата се во слични позиции. Телото, исто така, има многу значаен третман во самиот филм, со оглед на тоа што е основен и конститутивен предмет со кој се соочува фотографката во своите дела, односно, според Маја, женското тело е понежно и посиметрично за фотографирање, додека Ана ја потсетува Маја за поставеноста на нејзиното тело, кое таа го употребува како оружје за заведување. Меѓутоа, покрај површинските белези, таа навестува и дека телото памети, што неизбежно се врзува со таа неоткриена картографија на премолченостите. За разлика од нив, Филип е строго клинички заинтересиран за употребата на телото во невербалната комуникација, иако и самиот знае да донесе неоправдан заклучок од погрешни претпоставки за луѓето кои би биле потенцијални одгледувачи на неговото куче, само затоа што не е подготвен да ја предаде одговорноста на друг, па сите потенцијални и соодветни одгледувачи ги квалификува како недоветни.

Во сите филмови на Венинова има доза на мистерија и недоодгатнување, каков што беше случајот со магарето во ВЛАКНА, така и во долгиот филм, во кој не дознаваме кој е крадецот на фотографиите, иако имплицитно можеме да дојдеме до сопствена согледба. Со самиот процес на осознавање на вистината, во епилогот тие ликови се менуваат и баш би сакал да ги погледнам во различен стадиум на животот во некој друг филм, макар и да се споредни ликови во него. Научник што подлегнува на пристрасност, систематска девијација на која би ѝ се противел во научни студии, но не кога е во прашање неговиот живот.

## Фотографија што живот значи

Монтажата на филмот ја работи продуцентот на филмот Гоце Кралевски со дополнителна монтажа на Мартин Иванов. Според интервјуто што го направив со режисерката, иако првично е замислено да се примени Рашомонов пристап во поделбата на филмот, со доделување на засебни перспективи на ликовите, финалниот начин на подредување на делото на поглавја, сметам дека еднакво внимание се посветува на ликовите на овој начин, каде што пофлуидна е фокализацијата од еден на друг, иако сметам дека има многу значајни решенија, кои Венинова ги има донесено и со Кралевски, но и со директорот на фотографија Лев Предан Коварски, кој ги продолжува кадрите со реакции подолго отколку што би очекувале, за да се улови таа трага на самотија, таа издишка, која има удел и во спорадичниот, речиси медитативен тон, на кој цели делото, кој го постигнува, проследен со гудачката свита и минималистичкото пијано на Линдзи Рајт во премолчените сцени. Секако, донесувањето на одлуката за овој избор ќе биде причинител за алиенирање на дел од публиката на филмот, која ќе очекува поголема доза на акција и динамика. Меѓутоа, има сцени во кои се жртвува носењето на дејствието напред, за потенцирање на веќе востановената атмосфера, што знае да биде непотребна кочница која ја притиснува самиот филм, работејќи против себе. На моменти ги тестира гледачкото трпение и внимание, но не дава значителна драматуршка награда за трпеливите и проникливи гледачи. Употребена е дури и црно-бела фотографија во транзициските сцени, во кои во крупен план гледаме сооднос на инсекти, кои треба да се аналогни на односот помеѓу луѓето ставени под лупа.

Извонредните фотографии, кои можевме да ги погледнеме изложени на премиерата на филмот, се дело на одличниот фотограф Сашо Алушевски, кои се интегрален дел од самото сценарио. Работниот наслов на филмот беше врзан со фотографскиот процес, односно „Ефектот Сабатје“, што стравувам дека можеби се чини премногу туѓо за домашна употреба. За англискиот пазар насловот гласи THINGS UNSAID, што можеби е поблизок до соодносот на ликовите во делото, отколку професионалните определби, но сосема уникатен и можеби најдобар избор е повеќезначниот наслов за домашниот пазар ПРЕЕКСПОНИРАНО.

Камка одлично ги долови затвореноста, студенилото и резигнираноста на ликот, а Благој се носеше со потребите на ликот од нурнување во премолченостите на Ана, но и двајцата умеат да крикнат кога на нивните ликови им е потребен излив на

гнев и незадоволство, а хемијата на различните ликови се разбира дека би била во дисбаланс, при нерасчистеното минато. Малиот број ликови во камерниот долг филм го затвора филмот, кои да беа составен дел од краток филм секако дека немаше да бидат пречка за задржување на сечие внимание, меѓутоа, кога треба да се поминат 90-ина минути со грст ликови, знае да биде визуелно лимитирачки процес, освен ако не е во прашање СРАМ на Ингмар Бергман, но таму се руши светот околу ликовите и како екстернализација на иманентните јадежи и како коментар на општеството, инстанци кои не се предмет на филмот на Венинова.

### Прошетка на филмските фестивали

Венинова, заедно со продуцентката Дејна Крајчески од „ДФ филмс“ беа едни од малкуте филмски работници кои решија да го снимаат филмот среде ковид-пандемијата, подлегнувајќи на нововостановените протоколи за работа, создавајќи своевиден меур помеѓу актерите и техничката екипа во Охрид, но тие, исто така, направија исчекор против трупањето на филмската програма во кино-салите и одлучија да направат премиера на филмот во пролетниот период, во кој не само што беа лишени од конкуренција, туку можеа и да го добијат севкупното внимание од гледачкиот аудиториум, што сметам дека беше потег за пофалба, бидејќи домашен филм се гледа 12 месеци во годината, а не само еден. Не мора секој домашен филм да биде искористен за отворање или затворање на филмски фестивали. Не треба да биде богохулие против филмските божества доколку филмот добие автономна премиера, неврзана за фестивалска селекција.

Точно е дека фестивалите бараат ексклузивитет на прикажување, но тоа се однесува на светската премиера и сите допуштаат да се одржи домашна, затоа што домашниот пазар не е во колизија со светскиот. Филмот воопшто не беше лишен од фестивалскиот живот и се прикажа на фестивалите: „Кинеист“, „Еуразија“, а во Египет заврши на листата на забранети филмови на Египетскиот фестивал, листа на која се наоѓаат доста квалитетни филмови и убаво е да се биде во друштво на Р.М.Н., ЏОЛЕНД, НЕШТО ШТО КАЖА МИНАТАТА НОЌ и ИМАМ ЕЛЕКТРИЧНИ СНИ.

ПРЕЕКСПОНИРАНО ќе биде вбројано како долгометражно деби на Венинова, кое воведо една нова струја во домашниот филм, отворајќи можности за разработка на поразлична проблематика, која не сме навикнати да ја гледаме во домашниот филм, помеѓу младиот брачен пар, поблиска до ев-



### Тестирање на границите помеѓу Ана и Маја

ропскиот артхаус филм, што нема да биде по сечиј гледачки вкус, а и не треба.

Пред да го снимат своето долгометражно првенче, Венинова има режирано бројни краткометражни филмови, започнувајќи со документарните МЛАДИТЕ ОД СВЕТОТ, МЛАДИТЕ ЗА СВЕТОТ од 2005 година, 11.11.11 ВО СКОПЈЕ од 2011 година и ДОЛГО ПАТУВАЊЕ ДО ДОМА од 2012 година, па кратките игран филм од истата 2012 година за незгодите на тинејџерите и нивните проекции и озборувања во СТАТУС: ВО НЕВОЛЈА, па краткиот крими-трилер ВЛАКНА од 2013 година, како и анимираните: ЧОВЕКОТ КОЈ ГО УКРАДЕ СОНЦЕТО и ПРАСЕТО КОЕ САКАШЕ ДА БИДЕ ПТИЦА од 2014 година; потоа комичниот краток филм во кој старците се бореа за гробно место во БОРБА ЗА СМРТ од 2015 година, а во 2019 година Венинова повторно ги посетува гробиштата со својата екипа за потребите на колаборацијата со Јона Розенкиер во реализирањето на краткиот филм ЗНАК, за потребите на работилницата на Југоисточна Европа, поточно за омнибусот САРАЕВО МОН АМУР.

Нејзиниот најнов краток филм се нарекува ПРОШЕТКА и претставува филм снимен во еден долг кадар, кој ја комплетира трилогијата на надгробни кратки филмови, започната со: БОРБА ЗА



### Судир на генерациските согледби на плажа

СМРТ и ЗНАК. Едно од најголемите мајсторства во филмскиот занает е да се надвлее временската константа, во која ќе биде занемарена употребата на резот од филмскиот вокабулар и со тоа пренебрегнување ќе се дојде до ултимативниот, чистиот филм, кој ќе ја занемари потребата за имитирање на реалноста, туку ќе се преобрази во реалност сам по себе. ПРОШЕТКА е заснован врз исконските параметри на филмот во еден кадар, кој трае тринаесет минути, рамка која ја условува менаџеријата на творбата, во која мора да се одвива севкупното внатрешно драматуршко дејствие, со своите чинители, од првата до последната минута, од кадарот без трепкање на објективот. Во филмот малата Надја Кирковска го глуми девојчето желно за внимание и пред сè игра со непознатата жена, облечена во црно, глумена од Билјана Драгичевиќ Пројковска, која седи на едно столче на градските гробишта и игра „Не лути се човече“, но без разлика дали се игра шах или „Не лути се човече“, лесно може да се направи паралела помеѓу ликот на Драгичевиќ Пројковска и Бенгт Екерот од СЕДМИОТ ПЕЧАТ на Ингмар Бергман, кој ја има истата функција – да биде жнејач на нечиј живот. Не е ова ни прв ни последен пат да се екранизира Смртта во домашниот филм, затоа што овој филмски архетип во повеќе наврати се инфилтрирал во рамките на домашниот филм, меѓутоа секој автор на свој, автентичен начин пристапува кон негово деталзирање, без разлика дали е во комични рамки преку одличниот краток игран КЕ ТЕ КАРАМ од Сашко Потер Мицевски, или пак во анимиран облик во краткиот ЧОВЕКОТ КОЈ НЕ САКАШЕ ДА УМРЕ од Гоце Цветановски. Венинова гради едно свое видување на овој архетип, со помош на обезволениот перформанс на Билјана, која за разлика од другите претставенија, изразува видна несигурност и неволност за работната обврска која е задолжена да ја изврши, колебање што се должи на одамна за-

губената човечност, со оглед на престојот во меѓусветовите, давајќи го фантастичниот елемент во суровиот реализам. Посетителката декларира дека не ја „бидува“ со луѓе, па затоа си присвојува туѓи игри без да праша, исто како што прибира сувенири од овој за другиот свет. Малото девојче едвај наоѓа некој да му посвети внимание и да си игра со неа, затоа што нејзините родители играта со неа секогаш ја ставале во временската категорија „после“, но што кога таа детерминанта нема да биде на располагање? Дали денешните бурни и френетични животи не дозволуваат простор за игра со најмладите? За Смртта терминот „после“ не постои. Тие што ќе заминат на последната долговечна прошетка секако дека оставаат празнина во животите на блиските, а не само плакари со облека, но полезно е доколку тие куфери ги наполнат со спомени од неживите, потсетувајќи ги на вредности кои ќе ги мотивираат да бидат подобри личности, комплетирајќи ја визијата за поубавиот свет, кој не успеале починатите да ја реализираат. Во првите борбени редови, Ѓорѓи Клиначаров оперира со камерата, а Фејми Даут, директорот на фотографија од МЕДЕНА ЗЕМЈА, ги оркестрира поставеностите на камерата во зависност од движењето на актерките во кадар, што значи дека тие мора да го синхронизираат танцот со нив, за да може да се дојде до зацртаната заедничка цел, оставајќи го последното движење со пролонгирана фиксираност на фотографијата која е предмет на постерот на делото. ПРОШЕТКА ја имаше својата светска премиера на 29. издание на Фестивалот за краток филм во Леувен, Белгија, кој е и квалификациски фестивал за „Оскарите“ и Европските филмски награди. Потоа следуваше самостојната премиера во киното „Киноверзум“ во Скопје, а во летниот фестивалски период беше прикажан и награден на „Бич филм фестивал“ во Охрид и „Астерфест“ во Струмица.



**Веселинов, Венинова, Тоциновски и Кралевски на премиерата во Каиро**

АРСИМ ЛЪЕСКОВИЦА

УДК 791(497.7)(049.32)  
Кинопис 63(35), 2024

## ПСИХОЛАВИРИНТИ И НЕВИДЛИВИОТ УЖАС НА УМОТ

- за филмот СКРИЕНИОТ, режија: Арсим Фазлија,  
продукција: Сејви продукција, 2019 -





Филмот СКРИЕНИОТ на нашиот режисер, сценарист и актер Арсим Фазлија е фасцинантно остварување кое длабоко навлегува во комплексноста на човечката душа и динамиката на брачните врски во современиот свет на алиенација и психичко растројство. Базиран врз вистински настан, филмот добива на автентичност и дополнителна релевантност, нудејќи искуство кое е истовремено реалистично и психолошки интензивно. Во центарот на нарацијата е младиот брачен пар Дин и Нора (во улогата на Дин е косовскиот актер Насер Рафуна, а во улогата на Нора е косовската актерка Греса Паласка) кои за време на својот меден месец се соочуваат со една мистериозна лоша сила, која ги разарува нивните срца.

Таа скриена сила, која е позната и како злокобен ентитет – ѓаволот, создава неразбирање и постојана тензија која ги води кон страшни и болни конфликтни ситуации. Филмот започнува со приказ на свадба, но крупниот план на лицето на младата невеста навестува нешто непријатно што ќе следува понатаму. Таа паѓа во бессознание, додека присутните панично се обидуваат да ѝ помогнат. Психолошкиот набој во филмот се зголемува со секоја промена на кадрите и особено се впечатливи ефектите на парапсихолошките феномени, за што несомнено се заслужни монтажерот Благоја Неделковски и искусното око зад објективот на мастрото Димо Попов.

Како што напоменавме, психолошките лавиринти на главните ликови на неколку места не оставаат без здив, покажувајќи како конфликтот и стравот што настануваат од некои сосема ефемерни причини можат да ги разнишат и насилните врски. Моќните сцени кои оставиле трага кај мене, иако поминало веќе подолго време од премиерата на овој филм во Кинотеката на 27 октомври 2021, се кога Дин и Нора одат кај родителите на Нора. Таткото на Нора го глуми легендарниот актер на Албанскиот театар во Македонија, Бајруш Мјаку, а мајката на Нора ја глуми Таута Ајдини, инаку позната по ингениозната глума во филмот на Калтрина Красниќи ВЕРА СОНУВА ЗА МОРЕТО.

Таткото, со својата фаџијална експресија, ги прикажува болката и немоќта на еден родител кој штотуку ја омажил својата ќерка, а сега гледа како нејзиниот живот се распаѓа.

На враќање од посетата со својот автомобил, тензијата и емоционалната нестабилност кулминираат кога жената, обземена од безнадежност и очај, се обидува да скокне од автомобилот кој е во движење. Реакцијата на мажот и неговите обиди да ја спречи во тој момент ја прават сцената емотивно интензивна и незаборавна.

Во расправите што следуваат меѓу брачниот пар се забележува дека тие се интелектуалци, свесни за своите проблеми и бараат стручна помош од психолог. Психолошките сеанси не даваат видливи резултати и Дин често разговара со својот близок

пријател (улогата ја толкува Адријан Азири, актер од Македонија). Барањето совети од блискиот пријател на Дин ја открива и вистината во напорите да се најде решение и да заживее љубовта меѓу нив, но темната сила изгледа дека секогаш е еден чекор понапред.

Со советите на пријателот на Дин, кон крајот, брачниот пар одлучува да бара помош од еден млад имам (свештено муслиманско лице) кој треба да ги ослободи од демонската контрола. Кулминацијата во филмот се постигнува кога за време на сеансата се открива дека токму мајот е тој што бил опседнат од злото, што носи нова димензија во наративот и можеби тука се дава одговорот на насловот на филмот СКРИЕНИОТ.

Режисерот вешто го користи овој заплет за да го истражи влијанието на овие сили и да нè држи во неизвесност сè до завршната секвенца.

СКРИЕНИОТ е филм што прави прецизна комбинација на психолошки хорор со елементи на натприродните феномени, и тоа на извонреден начин. Не би било излишно да се каже, невидено досега во македонската долгометражна продукција, и како жанр, и како пристап. Режисерот вешто успева да ја задржи тензијата на високо ниво во текот на целиот филм, а Насер и Греса ни подаруваат незаборавен перформанс на актерска величина.

Завршната сцена во филмот ни влева надеж дека парот го нашол заслужениот мир, правејќи ја оваа приказна победа на доброто над злото.

Овој филм е посебен не само по темата што се третира, но и по начинот како се пристапува во конфликтни ситуации и меѓучовечки односи. СКРИЕНИОТ не е филм за сеење страв и ужас, туку нè кани на длабока анализа за внатрешното бојно поле каде што везден се присутни доброто и злото, една длабока рефлексija за природата на конфликтот и неговите последици во нашите најинтимни врски.

Исто така, она што го прави овој филм посебен, без никакво присуство на држење морални лекции, е способноста секој од нас да размисли за својот сопствен живот. Конфликтите меѓу ликовите се толку реални и токму овој начин ни дава стимул да размислиме и да ги преиспитаеме нашите прашања за љубовта, вербата и опстанокот во тешки времиња. Публиката беше воодушевена од овој филм и поради тоа дека успева да задржи силна емоционална и интелектуална врска со гледачите.

Треба да се нагласи и дека СКРИЕНИОТ се издвојува од типичните холивудски хорор филмови со егзорцизам токму по пристапот кон темата. Вообичаено, холивудските продукции акцентот го ставаат врз моментот на застрашувањето и физичките трансформации на актерите, создавајќи интензивна и визуелно вознемирувачка атмосфера. Наспроти тоа, СКРИЕНИОТ на Арсим Фазлија се фокусира на реалистична слика на проблематиката, за која, иако присутна во нашето секојдневје, никогаш не се зборува јавно. Филмот воопшто не се стреми да ја шокира публиката со грозни сцени,





туку сака да понуди длабока и емотивна приказна која ги истражува и духовните аспекти на опседнатоста. Ова му дава на филмот посебна вредност, издвојувајќи го од жанровските клишеа и стереотипи.

\*\*\*

### **Уште нешто за главните актери во филмот и за режисерот**

Насер Рафуна и Греса Паласка маестрално ги портретираат главните ликови. Нивната глума е моќна и автентична, а хемијата меѓу нив е очигледна и убедлива. Нивните дијалози и интерпретација ја рефлектираат сложеноста на нивните карактери, а борбата со „скриениот“ го додава потребниот драматичен ефект.

Особено е интересно да се спомене дека Насер Рафуна и Греса Паласка, пред нивниот ангажман во СКРИЕНИОТ, долги години играле во комичен серијал како брачен пар. Оваа трансформација од комични актери во филм што третира сериозна тема и учи нешто повеќе за нашите животи и размислувања е импресивна и ме потсетува на трансформацијата на Џим Кери во филмот ТРУМАН ШОУ.

Како и во случајот на Кери, каде што неговиот премин од комичар во сериозен актер ја остава публиката без здив, така и „косовските Џим Кери“ успеваат да ги изненадат гледачите со својата изведба. Ми се чини крајно уверливо дека токму

овој филм ги открива потенцијалите на Насер и Греса да се адаптираат на различни жанрови и улоги.

Овој филм е одличен избор за љубителите на драма и психолошки филмови и сигурно остава траен впечаток на секој гледач. Изборот на овие глумци, во голема мера, прави СКРИЕНИОТ да биде филм кој не само што треба да се гледа, туку и да се размислува долго време по неговото завршување. Кај режисерот и сценарист, Арсим Фазлија, кој и самиот е актер, јасно се забележува дека неговата силна страна е глумата, што е мајсторски преточена во сценариото, со длабоко портретирање на ликовите и понатаму во режисерската постапка, од изборот на кастингот до конечната реализација на филмот.

Арсим Фазлија во својот претходен документарен филм ОСВЕТЛЕНА ТЕМНИНА снимен во 2015 година, ја истражува приказната на децата од едно семејство кои боледуваат од наследна болест позната во народот како „кокошкино слепило“. Особено емоционална е приказната за девојчето Валмира, кое, и покрај својата состојба, успева да заврши магистерски студии по правни науки. Херој во овој документарен приказ е мајката, која од домаќинка во многудетно семејство се претвора во педагог, читајќи им ги училишните лекции на децата, додека не ги научат. Накратко, филмот ја прикажува моќта на човековиот дух и истрајност во соочувањето со предизвиците на животот.

Иако ОСВЕТЛЕНА ТЕМНИНА и СКРИЕНИОТ се



разликуваат по жанр и тематика, тие споделуваат заедничка нишка на човековата борба и предодреденост да продолжат напред со непоколеблива решителност. Во ОСВЕТЛЕНА ТЕМНИНА фокусот е на физичката и психолошката истрајност пред предизвиците на слепилото, додека во СКРИЕНИОТ, борбата е повеќе духовна, со акцент на опседнатоста и демонското влијание врз луѓето.

Двете остварувања ги истакнуваат темите на човечката истрајност, љубов и потрага по излез од екстремните околности. Фазлија ги користи личните и интимните приказни за да ја прикаже универзалната борба на човекот против своите сопствени демони, било тие да се физички или духовни.





Неговата филозофија изразена во овие остварувања ме потсетуваат и на славниот цитат од Ничеовата „Отаде доброто и злото“: „Кој има **зошто** да живее, може да поднесе речиси секое **како**“.

Во релевантната филмска теорија, еден од нив несомнено е и Андре Базен, кој вели: „Филмот има моќ да го прикаже невидливото и да го направи видливо“. Оваа теорија совршено се вклопува во двете дела на Фазлија. Во ОСВЕТЛЕНА ТЕМНИНА режисерот го прикажува невидливиот свет на слепилото и го прави видлив преку успехот на девојчето. Во СКРИЕНИОТ Фазлија повторно го користи овој принцип, прикажувајќи го невидливиот ентитет кој влијае врз животот на младиот пар и ја прави оваа

борба видлива и реална за гледачите. Повторно да го цитираме големиот Андре Базен: „Филмот треба да биде веродостоен одраз на личноста и визијата на режисерот“. Арсим Фазлија успева да го постигне ова како автор на филм, чија лична визија и креативност се одразуваат во секој кадар од неговиот целокупен филмски опус.

Филмските остварувања на Арсим Фазлија учествувале на бројни меѓународни фестивали во А, Б и М категорија и биле во официјална конкуренција. СКРИЕНИОТ се има закитено со следниве награди: за најдобар хорор филм на Меѓународниот филмски фестивал во Кузакистан, Иран; за најдобар филмски режисер, за најдобар игран филм, за најдобра главна машка улога и најдобра женска улога на Фестивалот на европскиот независен филм (Europe Independent Movie Festival), Измир, Турција, за најдобра филмска фотографија на LAFA во Лос Анџелес, Калифорнија, потоа наградата за најдобар мистериозен филм на Канскиот филмски фестивал, за најдобар наративен игран филм и најдобра машка улога на Интернационалниот филмски фестивал PAWS во Белград, Србија, како и за најдобра машка улога на Истанбулските филмски награди. Овие награди филмот ги има добиено во периодот 2022-2023 година. Во 2023 година преку дистрибутерот „Константин филм“ филмот е прикажан во „Синеплекс“ во Скопје и Приштина и во сите градови на Македонија каде што има домови на културата.

\*\*\*

#### **Филмографија на авторот:**

- 30 епизоди на телевизиската серија ГОЛЕМА ВРАТА (2014 година) и 18 епизоди од народни приказни (2017 година) на МТВ 2.
- Краткометражниот документарен филм ОСВЕТЛЕНА ТЕМНИНА, 2015 година ја добива наградата „Сребрена потковица“ за најдобар документарен филм на фестивалот „Астерфест“ во Струмица.
- Краткометражните филмови ЗБОР (2016 година) и ГРОБОРОТ (2017 година), кои исто така се прикажани на бројни меѓународни филмски фестивали.

АРСИМ ЛЪЕСКОВИЦА

## ФИЛМСКА ВИЗИЈА КОЈА ОПСТОЈУВА НИЗ ВРЕМЕТО

- свечена беседа по повод доделувањето на  
признанието „Златен објектив“ за исклучителен  
придонес во македонската кинематографија  
за 2024 година – на Столе Попов -



Во светот на филмот, величината на режисерот се остварува низ неговите визији, иновации и способноста да ги воведо гледачите во нови светови. Столе Попов е режисер кој со своето уметничко водство и креативност го обликува искуството на филмот. Неговите филмови го менуваат начинот на кој го гледаме и разбираме светот околу нас. Столе Попов останува водечка фигура, во полна смисла на зборот, на современата кинематографија, инспирирајќи ги следните генерации креативци, режисери и љубители на филмот. Сите негови филмски остварувања остануваат врежани во срцата и меморијата на реципиентите, оставајќи трајни отпечатоци во културата и историјата на кинематографијата.

Столе Попов е роден 1950 година во Скопје, Република Македонија. Во 1973 година дипломира филмска режија на Академијата за театар, филм и телевизија во Белград. Во текот на студирањето има снимено 10 краткометражни студентски филмови.

Од 1978 до 1988 година работи како режисер во „Вардар филм“, а од 1985 до 1986 година ја врши должноста директор на филмската кука.

Од 1989 година работи како професор по филмска режија на Факултетот за драмски уметности во Скопје и е раководител на катедрата по филмска режија.

Еден е од основачите на првото приватно претпријатие за производство на филмови „Триангл“ во 1988 година.

Од 1997 година е член на Европската филмска академија.

Добитник е на повеќе од 50 врвни европски и светски филмски награди и признанија, од кои посебно се издвојуваат осумте гран-прија на разни фестивали и двете номинации за „Оскар“ на Американската, и „Феликс“, на Европската филмска академија.

Уште со своите први филмови (значи, оние од Академијата за филм во Белград) беше јасно дека ефектуираната способност на Столе Попов за таканареченото „филмско размислување“ во иднина ќе се најде пред бројни творечки предизвици. Така и бидна...!

Своето чекорење во филмскиот свет го започна со документарни филмови. И тоа – извонредно. Вклучително и наarachаниот документарец АЛКА-ЛОИД (1974), еден од најуспешните филмови од тој вид на тогашниот југословенски простор. Впрочем, и освоените награди го потврдуваат ова...! Освојува сребрен медал за режија на Фестивалот на југословенскиот документарен и краткометражен филм.

Во истата таа година (1974) Попов го реализира и документарниот филм ОГАН. Овој документарен филм е една несекојдневна поема на трудот и на анонимната прометејска љубов, исклучително ликовно обликувана каде што се сублимирани најдобрите искуства на класичниот креативен документарец.

За овој филм освојува 6 награди: ФЈДКФ (Фестивал на југословенскиот документарен и краткометражен филм), Златен медал за режија, награда од Телевизија Белград за најдобар филм на годината, Гран-при „Хусински рудар“ за режија во Тузла; исто така, на Филмскиот фестивал во Тузла, награда на публиката за режија; награда „Седумте секретари на СКОЈ“, како и југословенски кандидат за „Оскар“.

Ацо Штакa (филмски критичар и публицист од Сараево) во весникот „Ослобођење“, на 10 април

1974 ќе напише: „Како митскиот Хефест, младиот трубеник битка бие со вжареното, лукаво, моќно огнено зло, така што миговите на неговата победа добиваат димензии на универзална апотеоза на моќта да се биде човек, да се менува светот. Претседателот на жирито, Вељко Булаиќ, вети десет светски филмови – ОГАН е еден од нив!“

Во 1976 година го реализира документарецот АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА и го потврди богатството на талентот кој во овој филм прераснува во аналитичар и раскажувач за светот на нашите иселеници во Австралија. Брана Црнчевиќ, од „Око телевизије, око позориште“, ќе напише: „Има во тој филм срце и мозок, има душа. Ни го врати најстариот и најточен збор за нашите луѓе во туѓа земја, видовме вистинска печалба и вистински печалбари. Речиси сè во овој филм е искрено и спонтано, има во него материјал за десет уметнички филмови.“

На ФЈДКФ (Фестивал на југословенски документарен и краткометражен филм) ја освојува наградата „Голем златен медал“ за режија и многу други награди, Гран-при, награда од публиката во Тузла, годишна награда на списанието „Млад борец“ и повторно е југословенски кандидат за „Оскар“.

Во 1979 го реализира ДАЕ. Триумф што го доведе пред прагот на „Оскарот“ и му го трасира патот до успехите во играниот филм. На Меѓународниот филмски фестивал во Отава, ДАЕ се вбројува меѓу трите најдобри филмови на светот.

Во истата 1979 година ги добива следниве награди: на Фестивалот на југословенскиот документарен и краток филм добива „Златен медал Београд“ за режија на документарен филм, на Меѓународниот филмски фестивал во Оберхаузен добива Гран-при во Лајпциг и во Љубљана на Меѓународниот филмски фестивал ја добива Специјалната награда на жирито.

Во 1980 година, во Лондон на МФФ добива Гран-при и Специјална диплома во Лос Анџелес. Битно е да се истакне дека ДАЕ влегол во тесниот круг меѓу петте најдобри документарни филмови номинирани за „Оскар“...!

Во овој филм особено доаѓа до израз многустраната иконографија како извор на инкарнација на романтичното и без огради разбирање на животот.

Миломир Мариќ, во списанието „Дуга“, го пишува следново: „Авторот, во желбата од ситни мозаични честички да дојде до свои метафори, размислува и користи симболи... мајката, физиономијата на старицата со длабоки брчки, заедничкото капење... ДАЕ е посвета на ‘последните Мохиканци’, на робовите на искомската и чиста човечка слобода и надреалистичен запис за несфатливите контрасти на современиот живот“.

---

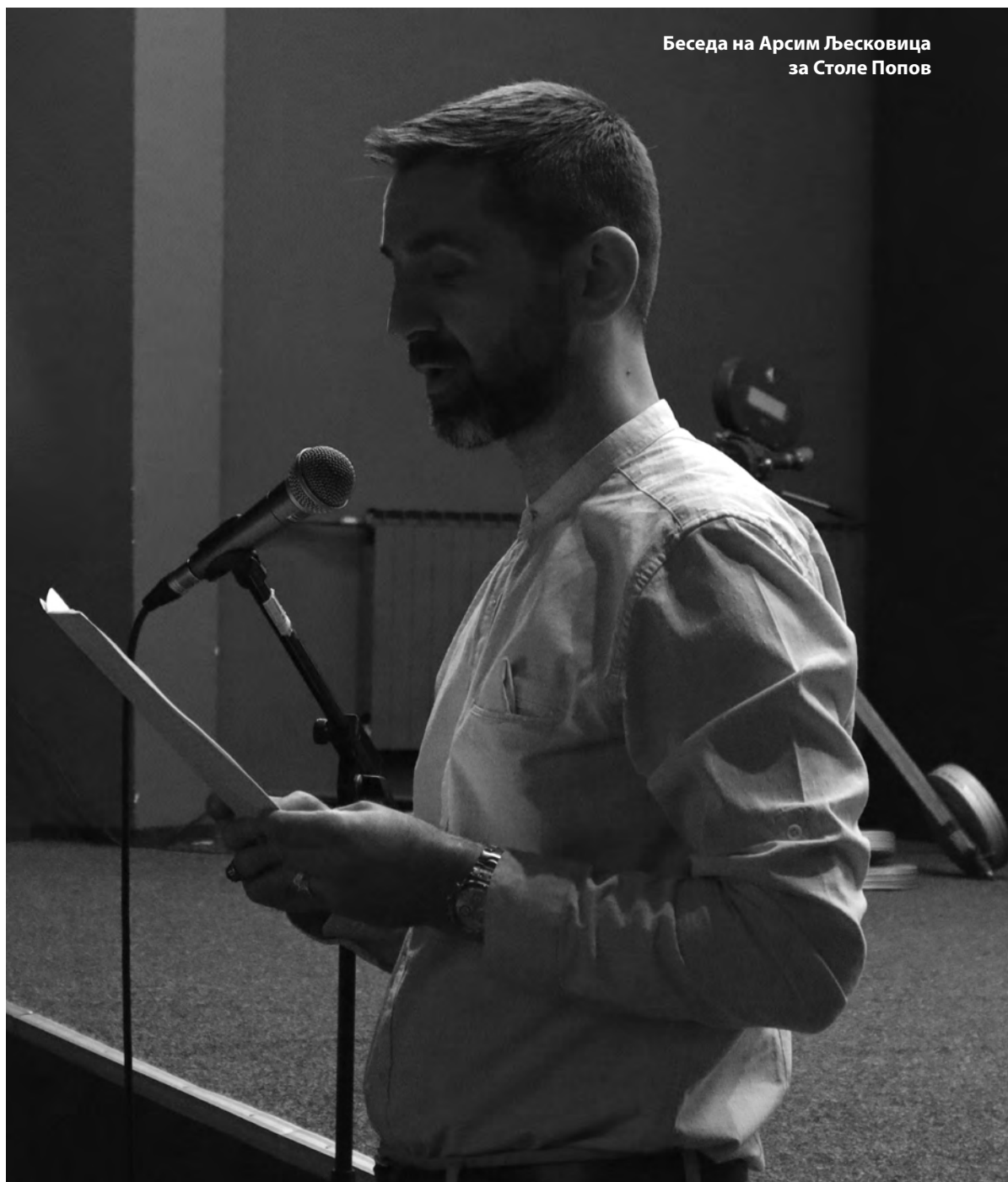
Во 1981 година го снима играниот филм ЦРВЕ-НИОТ КОЊ, игран првенец (тоа е историски факт), но во никој случај не е „дебитантско“ дело по своите несомнени драмски и визуелни квалитети.

Треба да се каже дека со овој филм авторот продолжува една важна и добропозната традиција во македонската играна продукција, која се фокусира на современата македонска книжевна област. Филмот се базира врз истоимениот роман на по-

знатиот прозаист Ташко Георгиевски и го истражува животот на прогонетите членови на ДАГ (овој акроним значи: Демократска армија на Грција). Во овој филм е направена една извонредна визуелна реконструкција на времето и амбиентот низ кои поминува главниот јунак (Борис Тушев) со своите соборци.

Живоин Павловиќ во едно интервју го кажува следново: „Во овој момент верувам во Столе Попов

**Беседа на Арсим Љесковица  
за Столе Попов**





**Бојан Станишиќ со Столе Попов при доделувањето на „Златниот објектив“**

и во Емир Кустурица. Тоа произлегува од мојата склоност кон филмовите кои имаат фуриозен карактер, кои се врзани за човековите страсти, како што се нивните филмови. Мислам на ЦРВЕНИОТ КОЊ, на ДОЛИ БЕЛ, на ТАТКО НА СЛУЖБЕН ПАТ“.

Ги извојуваме следниве награди кој овој филм ги добил: 1982 година, Награда 11 ОКТОМВРИ; 1982 година, „Диплома ФЕСТ 82“; 1982 на МФФ, Лос Анџелес, Диплома ФИЛМЕКС; 1982 г. на МФФ, Сан Франциско, „Диплома“.

...

И секако – јавноста обично нетрпеливо го очекува вториот филм од автор кој со својот прв игран филм постигнал голем успех... Вториот филм претставува испит за авторот – дали неговиот прв успех бил случаен или дали тој е автор кој ќе

продолжи да го формира својот опус на високо ниво. Во случајот на Столе Попов, е ова второво...!

...

Во 1986 година го снима СРЕКНА НОВА '49. Најдоброто југословенско остварување од тековната продукциска година. Тоа го потврдуваат и освоените награди. Режисерот Попов, со овој филм, ја потврди сопствената длабока креативна заинтересираност за визуелен третман на човечките судбини стегнати во историските собитија на овие наши простори, при што се чини авторот тука ќе го даде и одговорот на прашањето поставено во својот претходен филм – ЦРВЕНИОТ КОЊ. Одговорот е дека идеолошката репресија не ги познава границите и не ги признава човечките чувства и стремежи.

Сакам да сподела едно лично искуство токму со овој филм. Кога првпат го гледав филмот СРЕКНА НОВА '49, во мене се разбуди тогаш необјасливо чувство на привлечност. Секоја сцена, секој кадар и секој збор беше длабоко врежан во мене. Чувството на блискост со приказната беше толку силно, што ме натера да поверувам дека и другите луѓе ќе ја почувствуваат истата емоција. Токму тој сон се оствари кога ја имав честа да организирам проекција на филмот СРЕКНА НОВА '49 во Албанија. Филмот на нашиот славен македонски режисер, Столе Попов, кој мајсторски ги доловува тежината и болката на едно семејство во времето на раздвојувањето на Југославија со СССР, остави длабок впечаток кај публиката. Особено се сеќавам на моментот кога тогашната директорка на Албанскиот филмски архив Ирис Елези, режисерка и сценаристка на неколку филма, не можеше да ги задржи солзите додека полицискиот инспектор го истражува главниот лик во филмот (сцената со Мето Јовановски и Мите Грозданов). Сцената беше толку моќна и емотивно набиена, што остави длабок впечаток врз неа. Болката од минатото создаде мост помеѓу нашите две земји, споделувајќи заедничка историја на страдање и отпор.

Таа вечер не беше само обична филмска проекција. Таа беше сведоштво за моќта на уметноста да ги премине границите и да ги обедини луѓето преку

емоции и спомени. Филмот СРЕКНА НОВА '49 ја потсети публиката на Албанија дека човечките приказни и страдањата се универзални и дека уметноста е таа што ги лекува раните и нè поврзува. Бев исклучително горд што ја споделив оваа македонска приказна со нашиот соседен народ и што сведочев за емотивната реакција на публиката. Токму овој филм беше повод за долга и широка дискусија по проекцијата со директорката на Албанскиот архив. Таа ме преплави со прашања за ликот, прикажаниот филм и другите остварувања на режисерот. Нејзиниот интерес и ентузијазам беа очигледни и во текот на нашиот разговор се разоткрија многу аспекти на филмот и уметничката визија на режисерот. Таа воедно истакна дека уметноста е секогаш процес на откритие, а ние (сакаше да каже за Албанија) мислиме дека знаеме сè, но секогаш има можности за изненадување и нови студии. Исто така, рече и дека студирањето на филмската теорија и критика во Америка ја научило дека ни еден синеаст не може да стане голем ако не ги знае сите случувања во светот на филмот. Оваа интеракција беше доказ за силното влијание на филмот и потврда за неговата универзална моќ да допре до луѓето, без разлика на нивното потекло или животното искуство.

Милош Форман, за кого тврдат дека бил режисер од посебна филмска планета и добитник на два



**Добитниците Столе Попов и Киро Велков во разговор со Илинденка Петрушева**

„Оскари“, за „Вјесник“ вели: „Длабоко сум трогнат од СРЕКНА НОВА '49. Режисерот маестрално води одлични актери. Ова е апсолутно импресивно достигнување...“ Оваа филмска реализација исто така е добитник на 7 меѓународни награди и е југословенски кандидат за „Оскар“.

Во средината на 1991 година го снима ТЕТОВИРАЊЕ. Режисерот Попов, и од содржински и од формален аспект, супериорно го изградува овој свој трет по ред игран филм. Филмологот Мирослав Чепинчиќ, автор на студијата „Македонскиот игран филм“ (издание на Кинотека на Македонија, 1999) на следниов начин ја обележува појавата на ТЕТОВИРАЊЕ: „ТЕТОВИРАЊЕ е дело кое ретко се случува во определена играна продукција, тоа е филм кој нема ниту свои претходници, а верувам дека ќе нема ниту свои наследници“.

Битно е да се цитира Роналд Холовеј (холивудскиот репортер): „На интернационалната фестивалска сцена, исто така, драматична беше и ситуацијата околу филмот ТЕТОВИРАЊЕ на Столе Попов, првиот игран филм под знамето на новосоздадената држава Македонија.

...И подоцна, кога од независното жири на ТЕТОВИРАЊЕ му беше доделена Номинацијата за европски филм на годината, Грчката влада бараше нејзино повлекување, преку член на Европската филмска академија – но Академијата не презеде ништо и филмот остана во трката без ограничување во акцентирањето на националниот идентитет. Ре-

зултат: македонскиот филм сега стана познат во светски рамки“.

...

Во 1997 година го реализира филмот ЦИПСИ МЕЏИК (по сценарио на Владимир Блажевски) со кој е направен обид да се прикаже вистинската положба на Ромите, кај кои материјалната беда стои веднаш наспроти психолошката слобода којашто е нивното вистинско богатство. Жива блескавост на бои, фотогенични ликови на стари набрчкани жени кои пушат луле, експлозии од игри и песни кога паѓа вечерта врз чудно обликуваните ромски живеалишта, кога почнуваат бучни расправи, брачни, приватни или јавни, бруталност што повремено избувнува, тоа е автентична поетичност со која изобилуваат бројни глетки од просторот на ЦИПСИ МЕЏИК.

Режисерот Столе Попов ја развива приказната околу Ромите со нивниот прекрасен колорит, но неговиот универзален предмет на интерес се угнетените, заборавени херои на улицата, за кои дознаваме само од вестите и некролозите...

И ова филмско остварување, како и сите други, е добитник на бројни награди како во Македонија, така и на значајни меѓународни фестивали: МФФ, Монпелје, Франција, „Антигон Дор“; Гран-при на МФФ во Измир, Специјална награда на жирито; најдобар македонски музички видеоспот, Скопје; номинација за „Grand prix for the Americas“, Меѓуна-



Препопната киносала во Кинотеката по повод настанот

роден филмски фестивал, Монреал, Канада, 1997; во официјална селекција за „Феликс“ на Европската филмска академија и македонски кандидат за „Оскар“.

...

Во 2014 година го реализира и своето засега последно остварување, играниот филм ДО БАЛЧАК по сценарио на Горан Стефановски.

Овој филм претставува историска и спектакуларна љубовна приказна. Приказната се случува во првата декада од 20 век. Тоа е истовремено сурова, романтична љубовна приказна во која вечната македонска кауза за сопствен идентитет и самостојност е видена од агол на поединецот.

Филмот учествува на бројни меѓународни и домашни фестивали: Прага, Минхен, Стокхолм, Сараевскиот филмски фестивал и Меѓународниот фестивал на филмска камера „Браќа Манаки“, во 2014 година и добива неколку награди: Награда на публиката за најдобар филм на „Balkan New Film Festival“ (Стокхолм, Малме, Шведска 2016), за најдобра женска улога – Инти Шрај (LIFE, Србија); а бил номиниран и за македонски кандидат за „Оскар“.

Една од основните задачи на Кинотеката на Македонија е филмовите од националната продукција трајно да ги заштити и да ги направи достапни за широката културна јавност.

За таа цел, во 2011 година, во годината кога Кинотеката го славеше својот 35-годишен јубилеј, првпат реализиравме проект за дигитална реставрација на македонски филмови. Во проектот беа опфатени 7 филма на режисерот Столе Попов, играните: ЦРВЕНИОТ КОЊ, СРЕКНА НОВА '49, ТЕТОВИРАЊЕ И ЏИПСИ МЕЏИК и документарните: ОГАН, АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА и ДАЕ.

Сите реставрирани филмови беа префрлени на ЛТО4 ленти, за нивно архивирање, како и за изработка на нов дубл-негатив и нови филмски копии.

На крај, би сакал да нагласам дека да се родиш и да живееш во Македонија, а да не си ги погледнал филмовите на Столе Попов, можеби е исто како да си се родил и живеел во една древна цивилизација како што е Египет и никогаш да не си се запознал со величествените пирамиди. Ако не за нешто друго, барем да се соочиме за миг со нашето незнаење, како и интелектуална ароганција понекогаш, а истовремено да бидеме дел од едно огромно културолошко и големо светско цивилизациско заедништво.

Ви благодарам што го споделивте ова филмско патување со мене и ве поканувам да ги истражите и доживеете неговите филмови уште еднаш, одново и одново.



**Бојан Станишиќ и Кире Велков со признанието**

...

Оваа година, Кинотеката реши да воведи ново, специјално признание Специјален „Златен објектив“ за особен придонес кон македонската кинотечна дејност, кое ќе се доделува на истакнати филмски работници од областа на филмското архивирање и реставрирање, како и од областа на кинотечната работа во земјава.

Годинава, првата награда Специјален „Златен објектив“ за особен придонес кон македонската кинотечна дејност – му беше доделена на филмскиот техничар Кире Велков, долгогодишен и искусен „ветеран“ во Кинотеката, чии заслуги се од непроценливо значење и вредност во работата на Филмскиот архив при Кинотеката на Македонија.

За него зборуваше негов драг колега – филмскиот техничар Тихомир Кашмицовски – кој, меѓу другото, истакна:

„Денес зборувам за колега кој го поминал целиот свој работен век во оваа институција – посебна и единствена од овој вид во државава – колега кој учествувал во самото создавање и формирање на Филмскиот архив при Кинотеката, како и во неговиот развој, одржување и опстојување. А станува збор за филмски архив кој има над 5 000 наслови – на аналогни и дигитални носачи на слика и звук...“

„...Неговите раце прегледале и премотале стотици километри филмска лента, во процеси како што се репарација, реставрација, подготовка за дигитализација, проекција, проценка и превентива на филмови и филмска лента. А неговото истренирано и искусно око е вклучено во супервизиите и на секоја дигитализација и дигитална реставрација на филмските дела – во проектите реализирани од Кинотеката...“

„...Неговата меморија отсекогаш, како и денес, ја сметаме за скапоцена датотека и своевидна кинотечна енциклопедија, па неретко се консултираме со него при бројните проекти на Кинотеката, бидејќи тоа што Велков го архивирал во своите сеќавања – од овие негови четири децении работа во Кинотеката – има голема историска и документарна вредност за нашата работа...“

...

Тони ДИМКОВ

## КОПАЊЕ ЕМОЦИИ НИЗ ВРЕМЕТО

- за 15. издание на Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“, 2024 -

### ПАТУВАЧКО КИНО НА МАКЕДОКС



Јубилејното 15. издание на Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“ се одржа од 15 до 22 август во традиционалните простори на Куршумли-ан, Музеј на Македонија, Сули-ан, МКЦ и новиот простор „Лабораториум“ во Скопје. Фестивалот се одржа под мотото „Копање емоции низ времето“.

Зачнат со идеја да ги раслојува филмските наративи, креативни процеси и инвентивна продукција како што кромидот ги создава своите слевеи, Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“ во 2024 година го реализираше своето 15. издание. Главната прес-конференција за фестивалот се одржа на 8 август во МКЦ, а фестивалската програма ја претставија: Дарко Набаков, извршен директор на фестивалот, Петрула Вељановска, програмски координатор на „МакеДокс“ и Сара Ферро, раководител на индустри програмата на „МакеДокс“.

- Среќни сме што на 15. издание на „МакеДокс“, кога славиме еден наш мал јубилеј, посветен на кинотечната дејност и архивските материјали, на нивното чување, реставрирање и дигитализирање, како и на нивната креативна употреба во документарниот филм, имаме можност да копаеме и ловиме емоции низ времето, да ги пресоздаваме сеќавањата и да реконструираме состојби... Токму поради ова, ќе прикажеме разновидна програма од документарни филмови, како нови, така и постари, кои во себе изобилуваат со архивска граѓа, со посебен акцент на документарните филмови кои веќе се дигитализирани во поширокиот балкански регион и грижливо се чуваат во кинотеките и архивите, сè со цел да создадеме една одважна и фестивалска атмосфера во која ќе ја славиме кинотечната дејност која многумина од нас (филмаците, авторите од кој било вид, па и публиката) ја препознаваат како дејност која е мошне значајна, не само за зачувување на аудио-визуелното културно наследство и идентитетот на една земја, туку и на нејзините фондови и како огромно богатство со неисцрпен креативен потенцијал кој инспирира на создавање нови идеи и сè подобри креативни документарни филмови – истакна Петрула Вељановска, програмски координатор на „МакеДокс“.

Тематскиот сегмент „Земја во фокус“ на фестивалот беше фокусиран на кинотечните архиви од повеќе држави. Беа прикажани филмови од Централниот државен филмски архив на Албанија, Хрватскиот државен архив, Националниот филмски институт на Унгарија, Словенечката кинотека, Архивот на Југословенската кинотека, Црногорската кинотека, Бугарскиот национален филмски архив, Романскиот национален филмски архив и Кинотеката на Северна Македонија.

- Бројните филмски наслови од сите кинотеки на Балканот се доказ дека имаме од што да учиме, ако сакаме. И дека само ако го чуваме сето она што е запишано и меморирано ќе можеме одново да го читаме и толкуваме и да го користиме во нови приказни. Архивите се тука и за да ни ги доотворат очите, да ни ја доближат и другата страна од приказната, па и третата и да нè соочат со нашите сопствени убедувања. Без архивите тешко дека ќе можеме да разбереме зошто светот е ваков каков што е или, пак, да го преиспитаеме нашето место во него како социјални, политички и романтични души – посочи Дарко Набаков, извршен директор на фестивалот.

Филмската програма на 15. „МакеДокс“ беше распоредена во пет категории – Главна програма, Нови автори, Кратки документарни филмови, Сту-



Од концертот на Зарина Првасевда на МакеДокс, 2024

дентски документарци и Програмата за деца и млади. На фестивалот беа прикажани 92 филмски остварувања, од кои десет беа од македонски автори.

Јубилејното 15. издание на Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“ беше отворено на 15 август во Куршумли-ан со традиционалниот поздрав, високо кренати главици кромид во рацете на целата екипа и сите волонтери што работат на фестивалот. Објектот Куршумли-ан, фестивалско гнездо на „МакеДокс“ во Старата скопска чаршија, беше исполнет до последното столче. Присутната публика со искрен и долготраен аплауз ги поздрави екипата и волонтерите на „МакеДокс“.

Фестивалот „МакеДокс“ слави 15 години, благодарение на многубројните пријатели, на кои сме им особено благодарни што успеаја да ја разберат и поддржат нашата идеја сите овие години. „МакеДокс“ е тука за вас и поради вас, драга наша публика, на која сме неизмерно благодарни што сте тука со нас – рече Сара Ферро, раководител на индустриската програмата на „МакеДокс“.

Фестивалот беше отворен со проекција на документарните филмови: КАКО СЕ МЕРИ ГОДИНАТА? на Џеј Розенблат и ЦЕЛУЛОИДНО ПОДЗЕМЈЕ на иранскиот автор Ехсан Кошбахт. Краткиот документарен филм КАКО СЕ МЕРИ ГОДИНАТА? (САД, 2022, 29 мин.) на Џеј Розенблат го следи континуитетот во комуникацијата помеѓу татко и ќерка. Режијот Џеј Розенблат седумнаесет години по ред ја снимал ќерка си Ела на нејзиниот роденден, секојпат прашувајќи ги истите прашања. Во само 29 минути гледаме како едно девојче расте од заодуваче во млада жена со сите убави, а понекогаш и непријатни периоди помеѓу, додека врската со татко ѝ се развива со сите свои сложености.

Во рамки на главната фестивалска програма на 15 август беше прикажан долгометражниот документарен филм ЦЕЛУЛОИДНО ПОДЗЕМЈЕ (Обединето Кралство / Иран, 2023, 80 мин.) на иранскиот автор Ехсан Кошбахт. По завршувањето на Иранската револуција, настојчив филмски колекционер во Техеран станува нетипичен херој кога храбро решава да спаси илјадници филмови од канџите на новиот исламски режим. Иако е извесно дека го чекаат апсење и мачење, тој одлучно ја чува својата скапоцена тајна – приказната за отпорот и опсесијата, видена низ очите на момчето што му го чува грбот. Приказната се отплетува на филмското платно години подоцна, откако ќе заминат во егзил во Лондон, сликајќи возбудлив портрет на постреволуционерен Иран.

По филмските проекции, во рамки на музичкиот сегмент „Нокни приказни“, на 15 август во Куршум-

ли-ан се одржа концерт на Зарина Првасевда, вокален изведувач и музичар, кој изведува и македонска и светска традиционална музика. Таа се стреми да ја смести традиционалната музика во поинаква, единствена и алтернативна форма, имајќи предвид дека самата музика ја задржува својата автентичност; сето тоа со помош на вокални техники кои кореспондираат со традицијата. Првата вечер на 15. „МакеДокс“ заврши со диџејсет на Ишјан твин.

Меѓу насловите што беа прикажани на фестивалот се новиот филм на значајниот филмски автор Виктор Косаковски, кој беше претставен со АРХИТЕКТОН. Во програмата беше и победникот на Берлинале 2024 – документарниот филм ДАХОМЕЈ на режисерката Мати Диоп. Филмот ХОЛИВУДГЕЈТ на режисерот Ибрахим Наша'ат, чиј монтажер е Атанас Георгиев, беше прикажан во програмата „Нови автори“. Македонска премиера имаше филмот ГРАДИНА на Бојан Тантуровски, додека во Студентската програма беше прикажан филмот ЖИВОТ НА ДАСКАТА на младата авторка Леона Јариќ. На фестивалот премиерно беа прикажани и три документарци произведени од школата за млади филмации „Докуникулци“. Надвор од селекцијата за награди, на 17 и 18 август во МКЦ беа прикажани анимирани приказни за деца од 5 до 55 години.

Во рамки на отворањето на фестивалот, во Куршумли-ан беше поставена „AeternaNova“ – изложба на фотографии на Здружението за истражување, заштита и промоција на културното наследство ВУЛГУС (@vulgus\_mk), „AeternaNova“ (кованица од латинските термини „вечна“ и „нова“) презентира нов начин на промовирање и претставување на обликовната култура од крајот на 19 и почетокот на 20 век, конципирајќи ја како мода наместо како традиција. Проектен тим на изложбата беа: Филип Петковски, куратор и режисер, Марко Марјановиќ, фотограф и Ивана Мојсовска-Головска, постпродукција на фотографија. Во изложбата беа користени народни носии од колекциите на Костадин Балкански, Дамјан Ристовски, ансамбл „Студио фолклор“ и Фолклорното студио „Етнос“. Изложбата беше поставена од 15 до 22 август во Куршумли-ан.

На втората вечер, на 16 август, „МакеДокс“ ја рашири својата филмска мрежа уште на два објекта – во Сули-ан и на платото пред Музејот на Македонија. Во централниот фестивалски објект – Куршумли-ан беше отворена програмата со тематскиот фокус „Регион во фокус: Балкански кинотеки“, кој беше ставен на кинотечните архиви од повеќе држави. Привилегијата да ја отвори програмата ја имаше македонската Кинотека со филмови од својата архива. Беа прикажани филмовите: ДАЕ (Маке-

донија, Југославија / 1979 / 16 мин.) и ОГАН (Македонија, Југославија / 1974 / 12 мин.) на Столе Попов, ДОВИКУВАЊЕ НА ПРОЛЕТТА (Македонија, Југославија / 1968 / 14 мин.) на Трајче Попов, ОД КОСОВСКОТО ПОЛЕ ДО ОХРИДСКОТО ЕЗЕРО: ИСЕЧОЦИ ОД ЖИВОТОТ ВО ЈУЖНА СРБИЈА (Германија / 1933 / 18 мин.) на Улрих Карл Траугот Шулц и РИБАРСТВОТО ВО КАТЛАНОВСКО ЕЗЕРО (Македонија, Југославија / 1964 / 29 мин.) на Вера Кличкова. По тој повод како специјални гости на настанот беа поканети филмологот Илинденка Петрушева, една од основачите на Кинотеката на Македонија и професорот по економски науки, Љубомир Кекеновски. На настанот присуствуваше и дел од актуелната екипа вработени во Кинотеката.

Филмологот Илинденка Петрушева, со низа дела и интересни сеќавања, зборуваше за потребата да биде основана установа која ќе го собира, ќе се грижи и ќе го чува филмското богатство на државата. Таа истакна дека Македонија, прва во однос на другите тогашни југословенски републики, успеала да ја основа својата Кинотека во 1974 година, а дека таа почнала со работа во 1976 година, кога за прв директор бил именуван Ацо Петровски, филмски работник од Скопје. Во своето обраќање пред присутните, професорот Љубомир Кекеновски изложи повеќе аспекти на значењето на филмското богатство што се чува во Кинотеката.

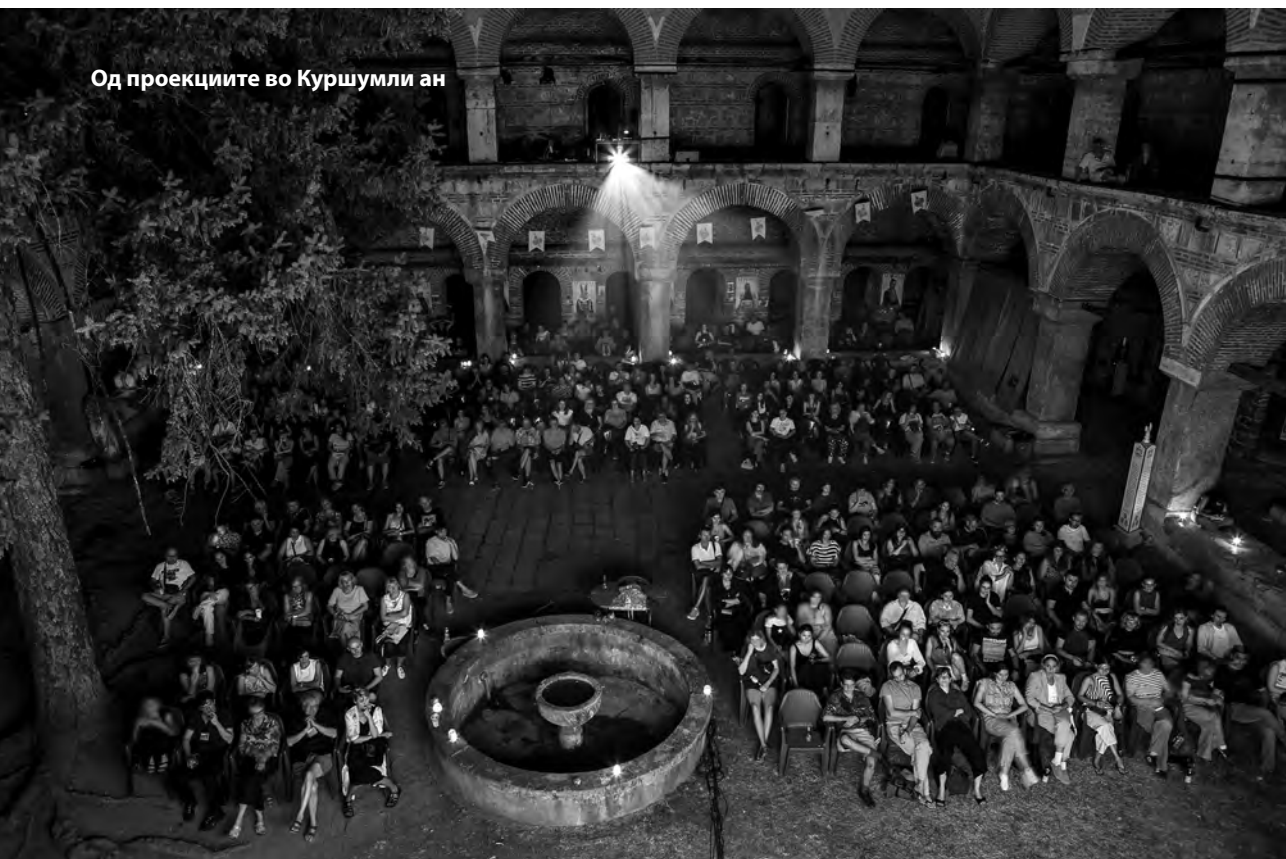
Програмата „Регион во фокус: Балкански кинотеки“ на 17 август продолжи со архивски материјали на Словенечката кинотека, со три филма на Карпо Година и на Југословенската кинотека, додека на 18 август беа претставени Хрватскиот државен архив и Бугарскиот национален филмски архив.

Викенд-програмата на 15. издание на „Маке-Докс“ ги активираше сите пет фестивалски локации. Во објектот Куршумли-ан и на платото пред Музеј на Македонија се прикажуваа филмови од главната и краткометражната програма, во Сули-ан се прикажуваше програмата на балканските кинотеки и студентските филмови, во МКЦ се одвиваше програмата за деца и млади, додека во „Лабораториум“ на 18 август се одржа мастерклас со Инеке Смитс и Јероен Стаут.

### Мастерклас

Во рамки на програмата на фестивалот на 18 август во „Лабораториум“ се одржа мастерклас со наслов „Звуци и слики од втора рака“ на филмската режисерка Инеке Смитс и уредникот на радиосоджини Јероен Стаут, кои со присутните споделија како се запознале, зборуваа за својата заедничка љубов, соработка на филм и радио и за преупотребата на архивски звуци и слики.

Од проекциите во Куршумли ан



По дипломирањето фотографија и визуелна уметност, Инеке Смит студирала филмска режија и пишување сценарио на Националната школа за филм и телевизија во Англија, каде што и магистрирала во 1994 година. Во периодот од 1998 до 2019 година, Инеке ќе напише и режира седум успешни документарци, а на мастеркласот потсети на дел од нив, меѓу кои беше и филмот МАМИЧКАТА НА ПУТИН. Живее и работи во Холандија и во Грузија како продуцентка во компанијата за филмска продукција „Нуши филмс“ со седиште во Тбилиси.

Јероен Стаут дипломирал политички науки на Универзитетот во Амстердам во 1993 година. Ја отпочнал својата кариера како новинар и филмски критичар на Холандскиот национален радиодифузер НТР во Радио 1. Истовремено остварил неколку радиодокументарци за НТР и радиостаницата ВПРО. Во последниве години, Јероен се остручува во областа на радиодрамата, звучните тури и инсталации и во снимањето звуци за филм. На мастеркласот тој многу пластично објасни што значи снимањето звук, значењето на архивираниите звуци и можностите за пренесување звук на големи далечини. Тој направи паралела на времето кога биле измислени телеграфот и радиото со нашето време. Појавата на радиото како алатка за пренос на звук на големи далечини пред околу 120 години не било само нов технички изум, туку претставувало сосема нова фаза во технолошкиот развој на човековата цивилизација, воопшто. Влијанието на радиото врз луѓето е значајно и ден-денес, иако новата технолошка фаза од појавата на интернетот и социјалните медиуми многу ги промени односот и можностите за пренос на звук во денешно време. Тој посочи дека старите технологии изумираат, но и дека останува посветен на својата прва љубов. Во текот на мастеркласот беа прикажани повеќе инсерти од досегашните филмски и радиопроекти на Инеке Смит и Јероен Стаут.

### Филмски програми

Во главната програма на 18 август во Куршумлиан беше прикажан документарниот филм АРХИТЕКТОН (Германија, Франција, САД / 2024 / 98 мин.) на Виктор Косаковски. Станува збор за видеоесеј што ја промислува поврзаноста на човештвото со природата. Косаковски го користи пејзажниот дизајн на италијанскиот архитект Мишел де Лучи и преку кругот се осврнува на историјата и нејзините цивилизации, од 60-тата година по Христа до 2023 година, додека минатото и иднината се судираат во фасцинантни кадри.

На платото пред Музеј на Македонија, на 18 ав-



### Награди на МакеДокс

густ, беше прикажан документарниот филм СЈАЈОТ НА СВЕЗДАТА на Марија Џицева. Шабан Сејдиу е борец, шампион, четирикратен олимпиец. Тој е еден од најголемите и најуспешни спортисти во Македонија. Филмот е спортска приказна што ни го покажува патот на едно мало дете од Скопје кое го освојува светот со својата целосна посветеност на борењето. Режиерката Марија Џицева и главниот протагонист Шабан Сејдиу пред публиката на „МакеДокс“ истакнаа дека се задоволни од финалниот резултат претставен преку краткиот документарен филм СЈАЈОТ НА СВЕЗДАТА. Борачот и тренер Сејдиу истакна дека до олимписки норми се стигнува само со многу труд, тренинзи и целосна посветеност на спортот, но беше изненаден што за потребите на филмот многу тешко успеваа да стигнат до архивски снимки од неговите четири Олимписки игри на кои настапувал, а за некои воопшто немало документација. Продуцент на филмот е Александар Трајковски, а копродуцент е „Шарада филм“.

Во објектот Сули-ан, на 18 август, беа прикажани студентските филмови: ТАНЦУВАЊЕ СО КАМАРА на Сандра Ѓорѓиева, ВО МИНУВАЊЕ на Луција Бркиќ и ЖИВОТОТ НА ДАСКАТА на Леона Јариќ. Младите авторки претставија различни тематски преокупации во своите остварувања. Филмот ТАНЦУВАЊЕ СО КАМАРА на Сандра Ѓорѓиева следи дел од активностите на кореографката Катарина Камара, која е вклучена во социјален проект за рехабилитација на затворениците преку давање часови по современ танц. Филмот ВО МИНУВАЊЕ на Луција Бркиќ прикажува еден работен ден на активистката за човекови права Тинка во Риека, која им помага на мигранти од Блискиот Исток да го продолжат својот пат кон Западна Европа. Со ЖИВОТОТ НА ДАСКАТА на Леона Јариќ се прикажани бескомпромисната

љубов и посветеност на младиот Тими кон скејтањето. Целата смисла на животот во неговиот младешки период е фокусирана на скејтбордот и возбудата што ја дава играта со него.

„Под смоквата“ во Куршумли-ан редовно се одржува сесиите разговори со филмските автори кои беа гости на фестивалот „МакеДокс“. Сесиите беа отворени за јавноста и можеа да присуствуваат сите што се заинтересирани да дознаат какви се патиштата за реализација на еден креативен документарен филм – од идеја до снимање, монтажа, постпродукција, премиера и дистрибуција споделени лично од филмските автори.

### Креативна работилница

Во рамки на тематската одредница на фестивалот се одржа работилница за архивски практики во филмот со наслов „Замислување архиви“. Работилницата се одржа од 15 до 19 август во студиото „ФхЗх“ со менторите Кумјана Новакова, режисерка чиешто авторство се базира врз истражување, а работи и како филмска кураторка и предавачка и Влад Петри, романски филмски режисер со голем интерес за политички и општествени теми. Во рамки на главната програма беше прикажан и документарниот филм „Молкот на разумот“ на Кумјана Новакова. Работилницата спои четири внимателно избрани режисер(к)и и тимови (режисер(к) и монтажер(к)и). Во фокус беше идентификувањето различни стратегии и можности за визуелно конципирање на архивите, со што се проширува креативниот опсег при снимањето филм. Преку ова интензивно заедничко искуство учесниците имаа можност да се приближат до суштината на секој филмски проект, дискутирајќи за различните потенцијални пристапи за секој филм во кој се користат архивски материјали.



Разговори „Под смоквата“

### МакеКоПроДокс форум

Петтиот ден на јубилејното 15. издание на „МакеДокс“ почна со отворањето на индустрискиот сегмент на фестивалот, во чии рамки се одржа шестото издание на МакеКоПроДокс форумот од 19 до 21 август во МКЦ. Главна цел на форумот е развој на стратески план за зголемување на копродукциите на документарни филмови меѓу балканските земји. Форумот на едно место собира претставници од регионалните филмски центри, професионалци од областа на документарниот филм и од филмската индустрија и 9 проекти што се во различни фази на продукција, избрани преку отворен повик.

Форумот беше отворен со претставување на проектите и авторите кои учествуваат на работилницата за архивски практики во филмот „Замислување архиви“ на 15. „МакеДокс“, која ја модерирала Кумјана Новакова и Влад Петри. Во присуство на менторите беа претставени четири документарни филмски проекти кои се во фаза на развој. Во рамки на сесијата беа претставени проектите „Forget me not“ на Ања Медвед од Словенија, „Journey... far away from Africa“ на Разван Марчис од Романија, „The gods must be mistaken“ на Јакоб Кресе како копродукциски проект помеѓу Словенија, Германија, Италија и Хрватска и проектот „We hid everything important!“ на Карла Црнчевеќ од Хрватска. Менторите на работилницата истакнаа дека станува збор за интересни проекти кои заслужуваат поддршка за понатамошен развој.

Модератори и ментори на тридневниот форум беа Хеле Хансен (консултантка за документарен филм, поранешна филмска застапничка за документаристика во Норвешкиот и Данскиот институт), Брицид О’Шеа (коосновачка на Документарното здружение на Европа), Зејнеп Ѓузел (раководителка на „Doc Station“ во рамки на Програмата за таленти на Берлинале, виша консултантка во Документарното здружение на Европа) и продуцентот Виктор Еде (Cinephage Productions) од Франција.

- Оваа година имавме значајна соработка со Францускиот институт и Француската амбаса, така што имавме панел помеѓу претставници на балканските филмски центри и продуценти од Франција на кој се зборуваше за договорите за копродукција помеѓу балканските држави и Франција. Со акцент на документарните архиви директорката на „Док индустри“ на фестивалот „Док Лајпциг“, Надја Тенстед, ја презентираше работата на професионален маркет за архиви. Имаше презентација и на „Документарница“, која е лабораторија за развој на документарни филмови од Словенија, која е



## МакеКоПроДокс Форум 2024

создадена од Словенечкиот филмски центар и Друштвото на режисери од Словенија – истакна Сара Ферро, раководител на индустри програмата на „МакеДокс“.

Втора сесија на форумот беше панелот „Архивски материјали и дигитализација“, кој го модерираше Хеле Хансен. Учесници на панелот беа: Ериона Вишка од Албанскиот национален архив, Александар Трајковски од Кинотеката на С Македонија и филмските автори Кумјана Новакова и Влад Петри. Дискусијата на панелот се одвиваше помеѓу две позиции – потребата за дигитализирање на архивските снимки и потребите на филмските автори. Влад Петри и Кумјана Новакова низ искуствата на своите филмови ПОМЕЃУ РЕВОЛУЦИИТЕ, односно МОЛКОТ НА РАЗУМОТ, истакнаа дека авторите се соочуваат со многу тешкотии во наоѓање на архивски материјали за своите филмови. Ериона Вишка од Албанскиот национален архив објасни дека 70 проценти од материјалите што ги поседуваат веќе се дигитализирани и објавени во каталог. Претставникот на македонската Кинотека, Александар Трајковски, рече дека неговата работна позиција е на дигитализација на архивски материјали и дека прават сè што е можно да се дигитали-

зираат што повеќе архивски снимки, во условите во кои се наоѓа неговата установа.

Третата сесија на форумот беше со акцент на презентација на документарните архиви преку „Док архив маркет“, кој беше презентирани од директорката на „Док индустри“ на фестивалот „Док Лајпциг“, Надја Тенстед. Таа ги претстави сите сегменти на професионалниот маркет за архиви, кој се одржа од 28 октомври до 3 ноември 2024 година. На маркетот се вклучени најголемите светски платформи за фотографија и видео со нивните архиви што се создавани со години наназад. Директорката Тенстед истакна дека маркетот е создаден со цел да се избегне комплексниот бирократски апарат за добивање на информација од државните архиви и да се даде можност за полесен пристап до приватните архиви.

Дел од истата сесија беше и презентацијата на „Документарница“, лабораторија за развој на документарни филмови од Словенија, која е создадена од Словенечкиот филмски центар и Друштвото на режисери од Словенија. Презентацијата ја одржа режисерката Петра Селишкар. Станува збор за заедница на словенечките документаристи, кои изнаоѓаат нови и креативни форми на заемна поддр-

шка во процесот на создавање на креативните документарни филмови.

Во рамки на четвртата сесија на 19 август во соработка со Францускиот институт и Француската амбаса се одржа панел помеѓу претставници на балканските филмски центри и продуценти од Франција, а на панелот се зборуваше за договорите за копродукција помеѓу балканските држави и Франција. Модератор на сесијата беше Хеле Хансен, а учествуваа: францускиот продуцент Виктор Еде, продуцентката Морана Икиќ Комљеновиќ од Хрватскиот аудиовизуелен центар и Јана Сари, директорка за промоција при „Хелас филм“ од Грција. Заклучок од дискусијата беше дека има многу малку копродукции помеѓу Франција и балканските држави, бидејќи француските продуценти создаваат високобуџетни продукции, а буџетските можности на балканските продуценти се мали, и тоа се причините што тешко се потпишуваат договори. Хеле Хансен инсистираше да се најде начин како да се надмине проблемот.

Форумот продолжи и на 20 август со поединечни пичинг-сесии помеѓу филмски автори носители на проекти и професионални претставници од филмски центри, продукции и фестивали. Во рамки на индустрискиот сегмент MakeKoProDoxc форум

на 15. „МакеДокс“ награди добија пет проекти во развој. Проектот „Where I end and You begin“ ја доби наградата на „ДоксБарселона“, „Colors in my eye“ доби награда од „ДОК.фест Минхен“, „Breath under the sun“ освои награда од ФИПАДОЦ, проектот „Florence“ доби награда од Документарната асоцијација на Европа (ДАЕ), а „Moving Sisters“ доби награда од „DysFlims“. Насловите на проектите се на англиски јазик бидејќи тоа беше работен јазик на MakeKoProDoxc форумот.

### Премиера на МОЛКОТ НА РАЗУМОТ

Во рамки на филмската програма на 19 август во Куршумли-ан се одржа македонската премиера на документарниот филм МОЛКОТ НА РАЗУМОТ на Кумјана Новакова. Темелејќи се исклучиво врз архивски материјали и сведоштва, МОЛКОТ НА РАЗУМОТ на Кумјана Новакова е форензички видеоесеј конструиран како перформативно истражување за првиот случај на Меѓународниот кривичен трибунал во кој се донесоа пресуди дека военото силување е форма на тортура, а военото сексуално ropство – злосторство против човештвото. Имајќи ја предвид комплексната тематика, филмот на Новакова досега ги освои: наградата „Срцето на Сара-

### Од проекциите во Куршумли ан



ево“ за човекови права, наградата за најдобра режија на ИДФА во Амстердам, наградата за најхрабар филм на Авторскиот филмски фестивал во Белград, специјалната награда на жирито на Филмскиот фестивал во Турин и многу други. Како филмски проект беше поддржан со уметнички грант од страна на БИРН, а е во македонско-босанска копродукција.

На платото пред Музејот на Македонија, на 19 август, беше прикажан етнолошко-документарниот филм ХЕМБОЈ во продукција на Музејот на Македонија, а чиј автор е етнологот Елизабета Конеска. Снимен во Старата скопска чаршија, каде што сè уште се бојадисуваат стари јакни, панталони, кошули и други видови ткаенини се прикажуваат трите генерации од семејството Незири, кои го работат овој занает и го водат дуќанот што го презеле од семејството Бојаџиев. Ова е филм за наследството на занаетите и традициите во мултиетничко Скопје.

Меѓу филмските наслови што беа прикажани на 20 август беше документарниот филм ГРАДИНА. По триесет и пет години градинарење на ненаселено јавно земјиште во близина на реката Вардар, последните герила-градинари во Скопје се соочени со иселување. Како што се шири градот, тие се принудени да бараат друго земјиште. Сценариото и режијата се на Бојан Тантуровски, снимател е Кирил Шентевски, монтажата е на Горан Вукиќ, звукот го снимил Марко Наумовски, а филмот е реализиран од „ОХО продукција“.

Претпоследната вечер, на 21 август, главно беше посветена на програмата „Нови автори“, а беа прикажани и три кратки документарни филмови кои се реализирани во рамки на школата за документарен филм „Докуникулци“ на „МакеДокс“. Станува збор за филмовите ХЕЛОУ АЛЕКС на Александра Петровска, ВИНИЛ ВРТЛОГ на Марко Иван Кошишки и УЖИВАЈТЕ ВО КАЊОНОТ на Калин Маџовски. Во објектот Куршумли-ан, во 21 часот, беше прикажан краткиот филм КАКО БОЛНО ЖОЛТА на косовската авторка Норика Сефа, а во истиот блок беше и долгометражниот документарен филм ХОЛИВУДГЕЈТ (Германија, САД / 2023 / 91 мин.). Кога САД се повлекоа од својата 20-годишна „бесконечна војна“ во Авганистан, Талибанците одново презедоа контрола над опустошената земја и веднаш најдоа американска база полна со оружје – само дел од повеќе од 7 милијарди американски долари во наоружување, кои сè уште се во земјата. Режијата на Ибрахим Наша'ат поминува една година во Авганистан, следејќи ги Талибанците додека тие ги присвојуваат тајните резерви на оружје што Американците ги оставиле и се преобразуваат од една фундаменталистичка паравоена група во тешко оружен воен режим. Режијата на ХОЛИВУДГЕЈТ е на

Ибрахим Наша'ат, сценаристи се: Ибрахим Наша'ат, Талал Дерки и Шане Борис, а монтажата е на Атанас Георгиев и Марион Тур.

Во терминот од 23 часот во Куршумли-ан на програмата беше прикажан филмот КОЈ КЕ ЗАТРОПА НА МОЈАТА ВРАТА (Србија, Босна и Херцеговина / 2024 / 84 мин.) на Маја Новаковиќ. Во срцето на Босна и Херцеговина, Емин, кој е на залезот од својот живот, макотрпно работи со својот верен коњ. Среди големи студови и сурови услови, бара утеха и топлина во прегратката на природата и наоѓа краткотраен спокој во споделувањето на своето време со својот единствен пријател. Приказна за човекот и тагата како универзално човечко искуство, кое може да не осамува, но и да не поврзува.

### Комисии за награда

На фестивалот „МакеДокс“ се доделуваат пет награди: „Кромид“, „Млад кромид“, „Сечкан кромид“, „Кокарче“ и Награда за најдобри етички идеи, а во комисиите за наградите членуваат 15 интернационални професионалци од документарниот филмски свет.

Комисијата за наградата „Кромид“ за најдобар долгометражен документарен филм беше во состав: Кјара Либерти, Надја Тенштет и Владан Петковиќ. Кјара Либерти работи како консултантка за дистрибуција и опфат на документарните филмови, а од 2022 година е коуметничка директорка на фестивалот „Биографилм“ во Болоња. Надја Тенштет е директорка на „ДОК индустри“ на „ДОК Лајпциг“. Работела во областите маркетинг, продажба и набавки во американските дистрибутерски компании „Цајтгајст филмс“ и „Мајлстон филмс“. По враќањето во Европа во 2011 година, работела за меѓународни филмски фестивали и пазари, како што се: Филмскиот фестивал во Локарно и Европскиот филмски пазар (ЕФМ) на Берлинале. Владан Петковиќ е новинар, филмски критичар и фестивалски програмски уредник. Тој е новинар сениор во „Синеуропа“, дописник за териториите на поранешна Југославија во „Скрин интернешнл“, еден од уредниците на веб-страницата на Меѓународниот фестивал на документарни филмови – Амстердам (ИДФА) и тамошен програмски советник за кратки филмови.

За наградата „Млад кромид“ од селекцијата „Нови автори“ одлучуваше комисијата во состав: Маел Генег, Игор Анѓелков и Ваутер Јансен. По работењето на разни филмски фестивали, Маел Генег започнува да работи во областа на меѓународната филмска дистрибуција, најпрво со „Поан ду жур“ и „Док и Ко“. Игор Анѓелков (1974) со медиско

третирање на филмската уметност активно се занимава од 90-тите години на минатиот век преку рецензии во различни дневни, неделни и месечни весници, а потоа и како автор на филмската радио-емисија „Редрум“ на Канал 103, а веројатно најпрепознатлив е по филмскиот магазин „Филмополис“ на ТВ Телма. Бил член на жиријата на неколку домашни фестивали, а од 2019 година започнува и неговата активност како член на најстарото здружение на филмски критичари во светот, ФИПРЕС-ЦИ. Ваутер Јансен е основач на продажната компанија „Сквер ајс“, која претставува смели и авторски внимателно развиени долги и кратки филмови и која заедно со самите филмации развива стратегии за фестивалска дистрибуција и продажба на нивните филмови.

Жирито за наградата „Сечкан кромид“ за најдобар краток документарец беше во состав: Инеке Смитс, Иева Убеле и Мартина Дроанди. По дипломирањето фотографија и визуелна уметност, Инеке студира филмска режија и пишување сценарио на Националната школа за филм и телевизија во Англија, каде што и магистрира во 1994 година. Инеке е обучувачка и предавачка, која работи и како советник во разни фондови и организации. Живее и работи во Холандија и во Грузија, како продуцентка во компанијата за филмска продукција „Нуши филмс“ со седиште во Тбилиси. Иева Убеле има широко портфолио кое опфаќа продукција на документарни филмови со фокус на социјални и еколошки прашања. Од 2019 година, таа ја води својата продукциска куќа „Балтик балкан продакшнс“, посветена на продукција и копродукција на филмови со моќни лични наративи и општествени прашања. Мартина Дроанди е агентка за продажба на документарни филмови и ја основа „Дис-Флимс“ (DysFlims), продажна компанија специјализирана за дистрибуција на документарни филмови. Магистрирала режија на документарен филм („До-кНомадс“) и дипломирала социјална антропологија и музика.

За наградата „Кокарче“ за најдобар студентски документарен филм одлучуваше комисијата во состав: Јустина Грачнер Ботоњик, Ива Росандиќ и Јована Ѓорѓиовска. Јустина Грачнер Ботоњик веќе 13 години предава ТВ-продукција во Средното училиште за мултимедија и графичка технологија во Љубљана, а во последниве две години предава и аудиопродукција. Ива Росандиќ работи на неколку проекти во областа на културата, со фокус на филмската критика и филмската анализа. Во својата работа особено се интересира за националната и регионалната документарна сцена. Јована Ѓорѓиовска е критичарка, основачка и координаторка на

„Гледај.мк“ – платформа за филмска и театарска критика основана во 2018 година, чиј главен фокус е развој на критичката мисла во областа на културата.

Наградата за филм со најдобри етички идеи на 15. „МакеДокс“ ја објави комисијата во состав: Себастијан Кајзер, Драгомир Зупанц и Искра Гешоска. Себастијан Кајзер е роден во источен Берлин и студирал култура и театар во Берлин, Лајпциг и Москва. Од 2008 до 2017 година бил драматург во Народниот театар во Берлин. Ја иницирал серијата разговори за иднината на Европа со Славој Жижек, Јанис Варуфакис, Едвард Сноуден, Жулијан Асанж и други. Драгомир Зупанц е роден во 1946 година во Љубљана. Во 1971 година дипломира ТВ и филмска режија на Факултетот за драмски уметности во Белград. Бил уредник на забавно-рекреативната програма на ТВ Црна Гора (1985 – 1990) и главен режисер на Радио-телевизија Србија од 1996 до 2010 година. Неговото работно искуство опфаќа реализација на бројни телевизиски програми и филмови, документарни филмови, како и многу ДВД и ВХС-изданија. Искра Гешоска е основачка и претседателка на „Контрапункт“ – асоцијација за развој на критичка теорија, социокултурен активизам и современи уметнички практики. Уште од 1994 година е активна во градењето и зародишот на независниот културен сектор и современите самоорганизациски формати на дејствување во социокултурниот простор. Во 2016 година го основа КРИК – Фестивал за критичка култура и е извршна уредничка на програмата. Беше директорка на независниот културен центар „Точка“ од неговото формирање, па сè до неговото затворање (2002 – 2010), како и уредничка во издавачката куќа „Темплум“ и во списанието „Маргина“ во периодот од 1998 до 2008 година. Досега има објавено над 100 есеи, стручни трудови во сферата на критичката теорија, изведувачките уметности, визуелните уметности и културните политики. Во периодот од 2019 до 2024 беше надворешна соработничка и советничка за прашања од областа на културата на тогашниот претседател на РС Македонија, Стево Пендаровски.

## Награди

Јубилејното 15. издание на Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“ заврши на 22 август со објава и доделување на наградите „Кромид“, „Млад кромид“, „Сечкан кромид“, „Кокарче“ и Наградата за најдобри етички идеи. На последната вечер се одржа и македонската премиера на долготражниот документарен филм ПАТУВАЊЕ ПЕШ (The Walk) на македонската режисерка Та-



## Награди на МакеДокс

мара Котевска, а по проекцијата се одржа уникатен концерт со музика од филмот во изведба на пијанистот и композитор Дуке Бојациев и неговиот ансамбл.

Комисијата за наградата „Кромид“ за најдобар долгометражен документарен филм ја додели на документарниот филм АГЕНТ НА СРЕКАТА на Доротија Зурбо и Арун Бхатараи.

- Наградата „Кромид“ ја доделуваме на еден редок филм кој на возбудлив начин ги комбинира личното и политичкото, предизвикувајќи моќни ефекти. Лесно се поврзуваме со главниот јунак благодарение на природата на неговата ситуација и неговата особено допадлива личност, која со љубов е прикажана на начин што речиси потсетува на лик од фиктивен филм. Токму тоа е она што ја претвора навидум локалната приказна во универзална. Режисерите им посветуваат на страницните протагонисти неочекувано внимание кое изненадува позитивно и го проширува и продлабочува опсегот на филмот, откривајќи ја темната страна на оваа убаво снимена и паметно измантирана филмска приказна – образложи жириго.

Посебно признание во оваа категорија доби филмот МОЛКОТ НА РАЗУМОТ на филмската авторка Кумјана Новакова.

- Решивме да дадеме посебно признание на филмот кој во никој случај не е послаб од главниот победник, но имаше фантастичен фестивалски тек со многу награди, а сега го слави своето импресивно фестивалско патување овде во Скопје. Исто така, моравме да споменеме едно толку моќно филмско дело со револуционерна употреба на архива, каде што недостатоците на снимката се претвораат во предности. Концептот и контекстот во кои филмот ја раскажува поразителната и неверојатно важна приказна се создадени низ прецизна и изворедна монтажа. Делумно како политичка и историска археологија, но и како истражување на длабоко лични рани, филмот им дава глас на жените кои претрпеле незамисливи ужаси – објасни жириго.

Наградата „Млад кромид“ од селекцијата „Нови автори“ комисијата ја додели на БАЛОМАНИЈА на Сисел Морел Даргис.

- Решивме да наградиме филм што ни дава увид во подземниот свет за кој досега не сме слушнале, а преку уникатниот пристап на режисерот ја добивме привилегијата да влеземе во животот на протагонистите. Портрет на тоа како обичните луѓе ја гледаат и ценат уметноста и ја слават радоста на животот со сите свои борби. Филмот одржува си-



### Од проекциите на платото пред Музејот на Македонија

лен ритам и тек на раскажувањето, а наративот ве држи залепени за екранот, чекајќи да полета последниот џиновски балон – образложи жириго.

Жириго за наградата „Сечкан кромид“ за најдобар краток документарен му ја додели наградата на францускиот документарец ДИВИ на Леонор Мерсиер со образложение: „Овој филм прекрасно ја доловува суровоста на традицијата преку гледиштата и стравот на засегнатите. Приказната се развива чекор по чекор, преку добро изработени кинематографски средства, и по слика, и по звук“.

Наградата „Кокарче“ за најдобар студентски документарен филм ја доби АЛОЕ, ФИКУС, АВОКАДО И ШЕСТ ДРАЦЕНИ на Марта Смеречинска.

- Филмот на Марта Смеречинска ги кани гледачите да размислуваат што им се случува на материјалните нешта што ги поседуваме, кога се селиме од точка А до точка Б. Нашето постоење е често кондензирано во кутии полни со вредни предмети, но овие материјални архиви подобро ќе ги разбереме преку нашите основни вредности и влијанието што го имаме врз другите околу нас. Копањето низ нашите емоции низ времето е важно интроспективно искуство кое ни дозволува да се подумаме за постојаната промена низ која сите проаѓаме, без разлика на тоа каде се нашите корени – стои во образложението на жириго за наградата „Кокарче“.

Наградата за филм со најдобри етички идеи на 15. „МакеДокс“ комисијата му ја додели на филмот КИКС на Давид Микулан и Балин Ревез.

- Жириго што ја доделува Наградата за најдобри етички идеи го избра КИКС на Давид Микулан и Балин Ревез како најдобар филм. Зошто? Бидејќи КИКС е фантастичен филм во генералната филмска смисла. Почнува со антидраматургија и стотици резови во првите минути, уловувајќи ја уличната атмосфера. Улицата е претставена преку начините на кои функционираат и реагираат мозокот и телото – со 100 асоцијации и спонтани чувства. Голем број отпадници се наоѓаат во непосредното истражување на градот, како и главниот протагонист, кој е дете што камерата го следи 12 години. Го избравме филмот во категоријата „најдобри етички идеи“ бидејќи овој документарец ги прикажува своите протагонисти без да морализира. Протагонистот Сањи одбива да биде надвлдаен од каква било моќ и не му е гајле за ништо. Филмот ги следи него и неговото семејство, прикажувајќи ги неговата убавина, сила, сомнежи и љубов. Како публика, јасно ни е дека се соочуваме со најниското ниво на прекаријат. Но филмот никогаш не го осудува тоа. Го гледаме човечкиот сон на детето, неговите надежи и борбата, кои се отворени како нашите жи-



Оркестарот на Дуке Бојаџиев

воти. Може, но не мора, да заврши како целосна катастрофа или со криминал. Силата и моралната вредност на филмот ги вклучуваат протагонистите директно во светот во кој живееме и за кој имаме одговорност. И тоа е она што ги прави тие луѓе видливи и ги придобива назад во нашата имагинација, како луѓе што испаднале од доминантните структури на моќ – образложи жирито.

### Премиера на ПАТУВАЊЕ ПЕШ

Во рамки на филмската програма, по доделувањето на наградите, се одржа македонската премиера на долгометражниот документарен филм ПАТУВАЊЕ ПЕШ (The Walk) на македонската режисерка Тамара Котевска. Филмот веќе ја воодушеви светската публика на бројни фестивали, а на фестивалот беше прикажан и во Скопје.

Документарниот филм ПАТУВАЊЕ ПЕШ го следи патувањето на Амал, џиновска кукла висока 3,5 метри, млада бегалка што патува преку сириската граница во Турција, низ Европа, во обид да си најде дом. Тоа е филм за детската невиност и моќта на имагинацијата во време на криза. Раскажувајќи ја одисејата на Амал, преку два континента, ја пренесува судбината на бегалците низ цел свет. Филмот

се снимаше две години на територија на повеќе од 10 земји. Европска премиера филмот доживеа во конкуренција на најголемиот фестивал за човекови права – FIFDH, во срцето на Женева, Швајцарија, каде што имаше две проекции. Светската премиера беше во Њујорк. Ова е втор долгометражен документарен филм на режисерката Тамара Котевска и следува по големиот успех на МЕДЕНА ЗЕМЈА, за кој доби три големи награди на Филмскиот фестивал „Санденс“ во САД во 2019 година, а имаше и две номинации за „Оскар“ следната 2020 година.

Главен продуцент на филмот ПАТУВАЊЕ ПЕШ е една од најнаградуваните британски филмски компании со фокус на документарни филмови, „Греин медиа“ (Grain Media), македонски копродуцент е „ОХО продукција“, а филмот е поддржан и од македонската Агенција за филм. Во филмот учествуваат и актерите Фидаа Зидан од Палестина и Мујаад Моин од Сирија, кои ја делат истата судбина како огромен број бегалци кои изгубиле сè, вклучувајќи ги своите домови и фамилии, но продолжуваат да бараат засолниште.

По премиерата на ПАТУВАЊЕ ПЕШ на Тамар Котевска, следувааше уникатно осмислен концерт на Дуке Бојаџиев инспириран од филмот. Концертот беше поддржан од УНХЦР – Агенцијата на ОН за

бегалци. Дуке Бојаџиев е македонски композитор на филмска музика и пијанист. Низ неговата интернационална кариера во светот на филмската музика има соработувано со добитници на „Оскар“, како Џонатан Деми и Данис Тановиќ, како и со режисерите Тамара Котевска, Рајко Грлиќ и Столе Попов.

\*\*\*

Јубилејното 15. издание на Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“ под мотото „Копане емоции низ времето“ се одржа од 15 до 22 август во Куршумли-ан, Музеј на Македонија, Сулиан, МКЦ и „Лабораториум“ во Скопје. На фестивалот беа прикажани 92 документарни остварувања и присуствуваа над 100 гости – филмски автори, продуценти, студенти и професионалци од светот на документарниот филм.

Партнери на „МакеДокс“ се: ППФП, МКЦ – Младински културен центар, Кинотека на Република Северна Македонија и фестивалската мрежа „Doc Around Europe“.

Петнаесеттото издание на „МакеДокс“ беше поддржано од Агенцијата за филм на РСМ, програмата МЕДИА на „Креативна Европа“, Националната фондација за демократија од Вашингтон, Министерството за култура на РСМ, Институтот „Јунус Емре“ – Скопје, Амбасадата на Кралството Холандија, Амбасадата на Франција, Францускиот институт, Чешката амбасада во Скопје, Чешкиот културен центар во Софија, Словенечката амбасада, Грчкиот филмски центар, Гете институт, „Вардар филм“, Младинскиот културен центар, Музејот на Македонија, Археолошкиот музеј, Факултетот за ликовни уметности, такси „Глобал“, „Лабораториум“.

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 Антена5, Радио Бубамара, Лајф радио, Поп-ап, Види вака, Гледај.мк, Кајгана медиa, Трн.мк и Култура бета.

### Патувачко кино на „МакеДокс“

Патувачкото кино на „МакеДокс“ оваа година се одржа во малку променет формат, со проекции што се одржаа во неколку временски термини на различни локации, но секако, единственото магаренце во земјава ангажирано во културата годинава имаше несекојдневни авантури при посетата на Смилево, Битола, Цапари, Буково и Долно Оризари.

Сезоната ја започна со посета на селото Смилево на 20 јули, каде што, во соработка со Фестивалот на алтернативна фотографија „Зрно“ и НУ „Смилевски конгрес“, на сретсело беше отворена изложба на алтернативни фотографии „Вратнички на улишта“ на Миша Кескеновиќ, Сежана, Словенија и беше прикажан документарниот филм МАНАКИ – ПРИКАЗНА ВО СЛИКИ на Роберт Јанкулоски. На проекцијата присуствуваа голем број смилевчани, но и педесетина учесници на работилниците на фестивалот „Зрно“ од цела Европа, како и публика од околните градови: Демир Хисар, Прилеп и Битола. Магаренцето во своето волшебено самарче имаше и опрема за концерт на „Сиото џез“, кој се одржа во селската кооперација.

Следните пондила на магаренцето беа во Битола, на просторот пред спортската сала „Боро Чурлевски“, каде што на 10 август беше прикажан документарниот филм СНАЈКА. На последното патување за 2024 година, од 4 до 9 септември, оства-

рено во соработка со ИФФК „Браќа Манаки“, на самарот на магаренцето се најдоа и документарни и играни филмови. Во село Цапари на 4 и 5 септември беа прикажани филмовите ИСЦЕЛИТЕЛ и СИНЕМА КОМУНИСТО, пред публика од стотина цапарчани од сите возрасти. Во село Буково на 6 и 7 септември беа прикажани ИСЦЕЛИТЕЛ и МАНАКИ – ПРИКАЗНА ВО СЛИКИ, како и филмот што оваа година на „МакеДокс“ ја доби наградата „Кокарче“ – АЛОЕ, ФИКУС, АВОКАДО И ШЕСТ ДРАЦЕНИ на Марта Смеречинска. Проекциите се одржаа на сретсело, пред просториите на пензионерскиот клуб во Буково, пред педесетина до седумдесет посетители, најмногу деца и млади. Во селото Долно Оризари на 8 и 9 септември беа прикажани филмовите ЦРНО СЕМЕ и СИНЕМА КОМУНИСТО. На последната проекција во село Долно Оризари, иако почна да врне, најпосветените триесетина гледачи останаа до крајот на проекцијата. На сите локации, на почетокот, за најмладите беа прикажувани анимирани филмови од серијалот А ЈЕ ТО!, кои беа, исто така, дел од програмата за деца на Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“ во Скопје. Патувачкото кино на „МакеДокс“ е поддржано од Агенцијата за филм на РС Македонија.



**Патувачкото кино на МакеДокс во Смилево**

НИКОЛА Д. САРАЈЛИЈА – МАКЕДОНСКИ

**ЈУБИЛЕЈНА ГОДИНА –  
„КИНОРЕАЛНОСТ ‘24“ ЦЕЛА ГОДИНА**

**- за 19. Меѓународен филмски фестивал  
„Астерфест“, 2024 -**



Јубилејната 2023/24 сезона на Меѓународниот филмски фестивал „Астерфест“ и најавата на неговото 19. издание започнаа со Тивериополските филмски денови уште од самиот почеток на календарската година. Всушност, сметано хронолошки, оваа 2024 година се заокружуваат 20 години од обновувањето на манифестацијата во 2005 година, но според бројот на изданијата, дводецениските креатори на овој фестивал се одлучија за предизвикот да го најават 19. по ред астерфестовско издание, како своевидно пролетно загревање. Притоа, организаторите од „Астерфест филм фестивал“ од Струмица понудија серија интересни културно-уметнички активности и ги најавија концептот, мотото и настаните кои ќе претстојат во претфестивалскиот период, во насока на продлабочување и проширување на мултикинематичките пространства во Струмица и Струмичкиот регион.

Најпрво, на 18 април вечерта, во соработка со „Астерфест“, ТВ-канал ВИС го емитуваше СКИТНИКОТ, краток филм на Чарли Чаплин во траење од 26 мин., во чест на Светскиот ден на културното наследство. Дигитализираната верзија на СКИТНИКОТ, чија улога ја игра Чаплин, во негова режија, е краток комичен филм изработен и прикажан во 1915 година. СКИТНИКОТ е култно дело од јавен домен и овој филмски омаж на легендарниот Чарли Чаплин беше претходница за настанот на 20 април вечерта, во кафе-барот „Нагоре“, кога се случи неформалната објава на визуелниот идентитет на 19. „Астерфест“. За таа пригода беше прикажан избор од филмски трејлери и дизајни од изминатите изданија на „Астерфест“. На Петре Голубов, пензиониран кинооператор за проекциите во струмичкото култно „Кино Балкан“, му беше доделен доживотен слободен билет, влезница за сите претстојни настани и филмови на „Астерфест“. Тој тоа признање го доби сосема заслужено, зашто е еден од најредовните и најверни гледачи на сите изминати фестивалски изданија на „Астерфест“, дваесет години назад. Имено, во пролетта 2005 година, кога во Струмица уште се проектираа 35мм филмови (БАЛ-КАН-КАН, АЛЕКСАНДАР, СТРАДАНИЕ) во организација на „Астерфест“, тој со неколку свои поранешни колеги од некогашното „Кино Балкан“ несобично го даде и скромниот личен ангажман, како соработник во зародишот на оваа, тогаш новостановена, филмска манифестација во Струмица и околицата. Истовремено, на Бојан Хаџиев, архитект и сопственик на кафе-барот „Нагоре“, меѓу другото,

и пасиониран љубител и поддржувач на културата и уметноста, му беше подарена рамка, која всушност е врамен групен портрет со досегашните лауреати на „Астерфест“. Станува збор за 28-те лауреати, реномирани личности кои дале свој печат во континуираниот опстанок на „Астерфест“, но и во поновата филмска историја. Тоа се фотографираниите ликови на добитниците на наградата „Астер“ за животното дело, за особен интерес во областите на филмската, ТВ и драмската уметност, како и за заслуги за специфични авторски поетички и творечки опус. Следно, на Светскиот ден на планетата Земја, на 22 април, инвенторот на уметничкиот правец „планетаризам“, светски познатиот струмичанец, уметник и автор Киро Урдин дојде повторно дома, заради настанот во чест на „Астерфест“. Истата вечер, со негово присуство и обраќање, се одржа мини панел-дискусија „Авторството и филмот“, проследена со проекција на три кратки филмови (ПИШТА на Киро Урдин од 1971, ЧЕТВРТОК на Милчо Манчевски од 2013 и ДЕЦА на Наум Пановски од 1973).

На 29 мај, вечерта, во малата сала во НУЦК „Антон Панов“, се одржа претфестивалска Тивериополска филмска вечер со проекција во чест на авторот Ице Виранов. Овој омаж беше составен од три исклучителни кратки филмови кои ги потпишува Виранов (ЗЕВАЊЕ од 2013, (НЕ)НОРМАЛЕН од 2014 и ЛУКА од 2023), кои првпат беа прикажани токму на „Астерфест“ во изминатата деценија, а ова заокружување на творештвото на Ице Виранов беше дел од загревањето за претстојното издание на „Астерфест“.

На 1 јули, еден месец пред почетокот на Фестивалот, беше објавено дека македонскиот ликовен уметник Никола Пијанманов (кој ќе биде и член на овогодишното меѓународно филмско жири на „Астерфест“) изработи уникатни статуетки што од оваа година се официјални награди за лауреатите на „Астерфест“, добитници на „Астер“, „Златна потковица“, „Сребрена потковица“ и „Бронзена потковица“ и Гран-при на Фестивалот и дека овогодишното издание на „Астерфест“, во фокусот на авторскиот филм, се одржува од 1 до 5 август, во Струмица, под мотото „Кинореалност '24“. Пијанманов е уметник роден во Струмица, Македонија, дипломирал на Факултетот за ликовна уметност на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје. Автор е на повеќе уметнички дела, јавно изложувани, а своите дела ги има претставувано и низ неколку само-

стојни изложби. Како активен и самостоен уметник, тој е целосно посветен на сликањето, вајарството и пишувањето. Жирито во кое, покрај Пијанманов од Македонија, членуваат и Зејгам Азизов од Велика Британија и Ганимет Сава од Косово, одлучуваше за најдобрите авторски кратки филмови во натпреварувачката програма. Зејгам Азизов е британски филозоф и уметник кој моментално живее и работи во Лондон, Обединетото Кралство. Неговото творештво се однесува на глобалната состојба на сликите и нивната можност да ја реартикулираат критичката положба на уметникот низ прашања за времето, сликата и наративните процедури на глобализација со јазиците на миграцијата, медиумите и новиот мимезис. Ганимет Сава е основачка и претседателка на Меѓународниот филмски фестивал „Уметност без граници“ во Приштина, Косово. Таа е, исто така, сценограф, филмски и костимски дизајнер, уметнички и моден фотограф. Работела и

како активистка во различни асоцијации за луѓе со попречености, како и за женските права. На програмата беа селектирани филмови од дваесетина држави од сите меридијани, кои ги потпишуваат референтни, високопрофесионални продукции, универзитети и независни филмски автори, од кои повеќето се веќе искусни, а некои се дебитанти.

\*\*\*

Деветнаесеттото издание на Меѓународниот филмски фестивал „Астерфест“, во знакот на авторскиот филм, започна на 1 август вечерта, во Амфитеатарот во Струмица, со проекција на канскиот лауреат ЧОВЕКОТ КОЈ НЕ МОЖЕШЕ ДА МОЛЧИ. Овој тринаесетминутен хрватски филм во режија на Небојша Слијепчевиќ, со Горан Богдан во главната улога, оваа година освои и „Златна палма“ за краток филм на Канскиот филмски фестивал. Дејствието на филмот се случува на 27 февруари 1993 година,



Горан Тренчовски на отворањето на фестивалот

**Лауреатот Антонио Митрикески -  
со наградата „Астер“**



во Штрпци, Босна и Херцеговина. Патнички воз на линијата Белград – Бар е запрен од паравоени сили во акција на етничко чистење. Додека ги извлекуваат невините цивили, само еден човек од 500 патници се осмелува да им се спротивстави. Ова е вистинска приказна за човекот кој не можел да молчи. Филмот е успешна копродукција меѓу Хрватска, Словенија и Бугарија и е во продукција на „Антиталент“ од Загреб, а зад него стојат имињата на продуцентите Катарина Прпиќ и Даниел Пек. Значајно е дека оваа награда авторот Слијепчевиќ му ја посветил на Тома Бузов, човекот што го инспирирал за овој филм и чијашто приказна ја раскажал.

Фестивалот официјално го прогласи за отворен градоначалникот на Општина Струмица, Костадин Костадинов, кој меѓу другото потенцираше дека „Астерфест“ е еден од најважните културни белези на „свездениот град“ Струмица. Тој во својот говор рече дека „Астерфест“ „...за првпат оваа година има соработка и со Европската филмска академија, со

БАФТА, како и со двократните добитници на Американската филмска академија, високите претставници од Скандинавската филмска дистрибуција, коилично се присутни во Струмица како специјални гости на Фестивалот...“ Тој ги истакна долгогодишната љубов, верба, посветеност и истрајност на Тренчовски и неговата мала екипа, чиј голем влог го заслужува вниманието на домашната и меѓународната филмска и културна јавност. Тој потсети дека Општина Струмица, од самиот почеток (од основањето) па сè до ден-денес, се јавува како верен поддржувач, односно генерален покровител и финансиер на „Астерфест“ и вети дека така ќе биде и во годините што следуваат.

Лауреат на наградата „Астер“ на 19. „Астерфест“ беше македонскиот режисер и сценарист Антонио Митрикески, кому на сцената му беа врачени статуетката и плакетата за наградата „Астер“. Претходни лауреати на престижната меѓународна награда „Астер“ биле авторите: Бранко Гапо, Карољ Вичек,

Лордан Зафрановиќ, Рангел В'лчанов, Боро Драшковиќ, Мигел Ермосо, Лаила Пакалнина, Тимоти Бајфорд, Владимир Блажевски, Карпо Година, Киро Урдин, Борис Геретс, Вајт Хелмер, Коле Ангеловски, Ким Лонгиното, Пиро Милкани, Јан Качер, Желимир Жилник. Исклучителната филмска поетика и естетски вдахновениот и минуциозен филмски опус на Антонио Митриќески заземаат посебно место во македонската, балканската и европската кинематографија. Покрај Милчо Манчевски и Митко Панов, Митриќески е еден од најизразитите македонски претставници на генерацијата филмски автори, кои започнаа да го градат својот опус и постигнаа видни успеси веднаш по осамостојувањето на Македонија.

По повод добивањето на ова престижно меѓународно филмско признание, Антонио Митриќески изјави: „Оваа награда, да бидам лауреат на годинашново издание на „Астерфест“, за мене е привилегија поради фактот дека нејзини носители се значајни имиња од светот на филмот, и македонскиот и светскиот. Оваа награда воедно ја споделувам со сите филмски работници со кои имам работено, кои се еднакво заслужни за оживување на моите краткометражни и играни филмови. Сакам да му се заблагодарам на основачот и директор на Фестивалот, Горан Тренчовски, за ентузијазмот и посветеноста благодарение на кои со својата екипа успеа да го одржи и да го позиционира овој филмски фестивал на пошироката балканска и европска филмска сцена. Од моето лично искуство сакам да кажам дека патот за реализирање на едно филмско дело е комплексен, полн со премрежја низ кои проаѓа еден режисер, филмски автор, но интересно е тоа дека токму таа неизвесност ја дава најголемата мотивација да се изработи филмот најдобро што се може, да се даде сè од себе. Како педагог сум сведок на успесите на младите режисери, затоа треба на идните генерации да им се овозможи полесно да дебитираат и да се оценуваат само нивните уметнички вредности, а политиката да нема никакво влијание. Само на таков начин ќе ги задржиме младите и успешните во Македонија“.

Основачот и директор на „Астерфест“ Горан Тренчовски за годинашната селекција рече: „Сите ние живееме во Кинореалност. Филмските автори ги прекршуваат правилата и границите, а формите

и жанровите се вкрстуваат. Објектите/субјектите на платното врескаат, но и се надвикуваат. Филмската уметност е жива како никогаш досега. А овој пат имаме 24 свежо изработени кратки филмови во натпреварувачката програма, селектирани под мотото 'Кинореалност '24"'. На сцената на чинот на отворањето, тој се заблагодари на сите помагатели и поддржувачи на Фестивалот и кажа дека оваа 2024 година некако симболично кореспондира со мотото на Фестивалот „Кинореалност '24“, кое не е само алузија на годината којашто моментно ја живееме, туку можеби е и алузија на 24-те филмови кои се во официјалната програма или на она потсетување на филмскиот праоблик составен од 24 сликички коишто мораа да треперат во една секунда од животот.

Откако Фестивалот беше отворен во преполно гледалиште, во првата натпреварувачка вечер, покрај ЧОВЕКОТ КОЈ НЕ МОЖЕШЕ ДА МОЛЧИ, на програмата беа уште дванаесет селектирани кратки филмови: ГИЛГАМЕШ на Шакир Весели, АСТРАН на групата автори од „Исарт“, ГЛУВЧЕВАТА КУКИЧКА на Тимон Ледер, ЛУДИ И СВЕСНИ (премиера) на Мануела Златкова, СПОМЕНИК на Сиџија Џенг и Џјашји Ву, МАЛИОТ ТАЛКАЧ на Каролина Томкова, ПОЛЖАВСКА ПРИКАЗНА на Ели Воткинс и Хелен Грифитс, ПЕСОК на Розе Торн и Матео Коста, СЛАМЕНИЦА КОН ИДНИНАТА на Николас Нојхолд, ОП, РИБА на Вибин Виџајан, ШЕПКАЧ на Младен Ѓукиќ и СРЖТА на Оберт. Пред публиката се обрати и авторката на краткиот филм ЛУДИ И СВЕСНИ – Мануела Златкова, која ја сподели возбудата од првото прикажување на нејзиниот филм, кој на оригинален начин се занимава со феномените на вистината и лагата.

Програмската агенда продолжи на 2 август претпладнето, во хотелот „Горан Пандев“ каде што се одржа традиционалниот „Астер портрет“ (Тивериополска филмска беседа) за Митриќески, на кој исцрпно зборуваше критичарот Стојан Синадинов, кој воедно е и автор на книгата за Митриќески „Хроника на еден филмски сон“ (Кинотека на Македонија, 2021). Потоа гостите и домаќините се упатија во посета на манастирот Воведение на Пресвета Богородица Елеуса во Вељуса, заедно со лауреатот Митриќески.

Антонио Митриќески е роден во 1961 г., во Скопје. Дипломира на Државната школа за театар, филм и телевизија во Лоѓ, Полска, на Отсекот за филмска и ТВ-режија, во 1987 година. За време на студиите реализира четири кратки филма, и тоа: ДВОБОЈ, ДЕН, ВРЕМЕ и ЕХО. Автор е на две телевизиски драми, ИМА ЛИ ТАМУ НЕКОЈ според Вилијам Саројан и ЏАМБАЗОТ И КРЧМАРКАТА според сопствено сценарио. Во селекција на Државната висока школа учествува и на повеќе меѓународни филмски фестивали: Оберхаузен, Минхен, Краков, Карлови Вари и др. За филмовите ДЕН и ДВОБОЈ добива специјални дипломи и награда на градот Лоѓ. Во 1991 г. го реализира документарниот филм ЛЅУБОВТА НА КОЧО ТОПЕНЧАРОВ, за кој е награден со Златен медал за дебитантски филм на Мартовскиот фестивал за документарен филм во Белград. Во 1997 г. го реализира долгометражниот филм ПРЕКУ ЕЗЕРОТО во македонско-полска копродукција. Филмот премиерно беше прикажан на Фестивалот во Монреал, доби награда од публиката на Филмскиот фестивал „Браќа Манак“ – Битола во 1997 година, а исто така, учествуваше на голем број фестивали и е продаден на голем број телевизии во светот. Во 2003 го снима долгометражниот

игран филм КАКО ЛОШ СОН во македонско-хрватско-англиска копродукција. Филмот светската премиера ја доживеа на дваесет и седмиот Монреалски светски филмски фестивал. Беше прикажан во официјална конкуренција и доби признание од Фестивалот. Во 2014 го снима долгометражниот играл филм ДЕЦА НА СОНЦЕТО во македонско-српска копродукција. Светската премиера се одржа на 24 септември, во Лондон, во официјална селекција на Филмскиот фестивал „Реинденс“. За истиот филм на Македонскиот филмски фестивал во Торонто го добива Златниот медал за најдобар играл филм, а на Филмскиот фестивал во Сиднеј, „Денови на македонскиот филм“, добива Награда за најдобар режисер. Филмовите на Антонио Митриќески учествувале на голем број филмски фестивали во Европа, Америка, Азија, Австралија и Африка. Добитник е на повеќе престижни филмски награди. Докторира во 2010, со докторската дисертација „Теорија и практика на документарниот филм“. Во 2013 на истата тема објавува книга учебник. Добитник е и на државната награда „Св. Климент Охридски“ за 2023 година. Работи како професор по предметот Филмска и ТВ-режија на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

Втората натпреварувачка вечер започна во Амфитеатарот, со претставување на двократните оскарровци Ким Магнусон и Ребека Прузан од Данска, кои како југоисточноевропска премиера го прикажаа својот најнов филм ЛЅУБОВНИ МАКИ во режија на Александер Саул. Веднаш потоа следуваа уште десет ексклузивни кратки филмови: европската премиера на ИЗБАВЕНИ ОД ЗЛОТВОРОТ на Бенџамин Хекман и Лук Сарџент и МИГОВИ на Катја Фридрих, ФОРТИСИМО на Виктор Цеска, СОЛЕНИ ЖИВОТИ на Рустам Мелиев, ГНЕЗДО на Настимир Цачев, ЗА ЖИВЕЕЊЕТО на Сезер Салихи, НАВЈА на Ана Шиленкова, ПОЧЕСТ на Мат Цискас, ПРОШЕТКА на Елеонора Венинова и ГИ ЗНАЕШ ПРАВИЛАТА на Овен Тут. Авторите на повеќето филмови пристиг-

наа во Струмица и тие ѝ се претставија на астерфовската публика. Прашањата и одговорите – со оскарровците и со присутните автори на втората натпреварувачка вечер – ги модерираше Саша Станишиќ. Покрај високите дански претставници, пред филмското платно зборуваа и: Катја Фридрих од Германија, Арно Дези од Франција, Настимир Цачев од Бугарија, Сезер Салихи од Македонија, а се емитуваше и видеопораката од канадските автори на куклениот мјузикл ИЗБАВЕНИ ОД ЗЛОТВОРОТ.

Посебен настан за филмофилите беше и промоцијата на книгата „Филмска објектологија“ на авторот Васил Михаил, на 3 август претпладнето, во хотелот „Горан Пандев“, која ја промовираа Саша Станишиќ и Далибор Плечиќ. Авторот на книгата,

преку практични и теоретски инструменти, аргументира и предлага воведување на нова подгранка на филмологијата која ќе се нарекува филмска објектологија, а сценариото за краткиот игран филм КУЈНА е основната појдовна точка од која се развива теоријата за објектот во филмскиот кадар. На оваа промоција, програмскиот менаџер на „Астерфест“, Софија Тренчовска, зборуваше и за одлуката за возобновување и уредување на едисијата „Словенски Орфеј“ со второ коло, во чиј состав влегуваат книгите: „Ефектот на пеперутката“ од Боро Драшковиќ (лауреат и почесен член на Филмскиот совет на „Астерфест“), „Малиот Ејолф“ од Хенрик Ибзен и двојазичната, македонско-англиска книга „Насловите како хиероглифски записи“ од Зејгам Азизов.

На 3 август, во чест на наградените, откако стручното жири (Азизов – Сава – Пијанманов) официјално ја соопшти својата едногласно донесена одлука, пред вечерните проекции, во Амфитеатарот, имаше и кратко претставување на DVD-то „Македонски кратки играни филмови“ во издание на Кинотеката, како пресек на она што е создавано во македонската кинематографија уште од нејзините повоени институционализирани почетоци па сè до денес. Филмологот Арсим Љесковица на „Астер-

фест“ го претстави DVD-то и зборуваше за важноста на дигитализацијата на култните филмови во македонската кинематографија, меѓу кои во програмата на „Астерфест“ оваа година се и: ЦРНО СЕМЕ (во знак на 5 години од смртта на Кирил Ценевски) и ПРЕКУ ЕЗЕРОТО (во чест на лауреатот Митриќески). Специјален гостин на „Астерфест“ беше и Митко Панов, автор на повеќе забележителни авторски филмови.

Гран-прито (Најдобар краток филм) го доби маестрално направениот краток игран филм ЛЅУБОВНИ МАКИ на Александер Саул (ММ Продукции, Данска). Во психијатриското одделение, на последниот ден од годината, Елијас се фаќа себеси како се трка со времето. Прогонуван од халуцинации и поттикнат од емоции, тој треба да ѝ ја искаже својата љубов на својата медицинска сестра пред времето да истече.

„Златната потковица“ ја доби краткиот анимиран филм ГИЛГАМЕШ на Шакир Весели (Албанија). Авторот импресивно нè опоменува дека сè е набљудувано од Богот на овој свет, дека заповедите се издлабени на камени плочи, а на камените плочи се издлабени сите страдања.

„Сребрената потковица“ ја доби краткиот игран филм ПРОШЕТКА на Елеонора Венинова (Македо-



Ким Магнусон, Александер Саул и Ребека Пружан во разговор со Саша Станишиќ

Од промоцијата на книгата „Антонио Митрикески -Хроника на еден филмски сон“ - на Стојан Синадинов, Кинотека на Македонија, 2021



Наградите на „Астерфест“



нија). Тоа е интересен филм за младата Деница, која оди на прошетка со својот Соговорник, при што разговараат за тоа што се случило со нејзината баба, која од неодамна престанала да ја посетува.

„Бронзената потковица“ ја доби шармантниот краток игран филм ФОРТИСИМО на Виктор Цеска (Франција). Тоа е приказна за Ги, пијанист, кој со голема страст за музиката гледа како неговиот живот се превртува наопаку кога црквата во која тој служи ангажира едно мистериозно девојче.

Наградата за најдобар режисер „Ацо Алексов“ ја доби авторот Небојша Слијепчевик за краткиот игран филм ЧОВЕКОТ КОЈ НЕ МОЖЕШЕ ДА МОЛЧИ (Хрватска), а наградата за најдобро сценарио „Горѓи Абаџиев“ ја доби краткиот анимиран филм СПОМЕНИК на Сиџија Џенг и Џјашји Ву (САД). Специјални признанија од жирито добија и краткиот документарен филм ЗА ЖИВЕЕЊЕТО на Сезер Салихи (Македонија) и краткиот анимиран филм МИГОВИ на Катја Фридрих (Германија).

Четвртата вечер, на 4 август, како своевидна филмска посвета на лауреатот Митриќески, во Амфитеатарот во Струмица, со оглед на фактот што сите филмови на Митриќески се прикажувани на поранешните изданија на „Астерфест“, за струмичката публика имаше и специјална проекција на неговиот долгометражен игран филм ПРЕКУ ЕЗЕРОТО, според сценарио на Ташко Георгиевски и Митриќески, со Никола Ристановски и Агњешка Вагнер во главните улоги. ПРЕКУ ЕЗЕРОТО е филм во кој Константин мечтае по Елена, која е од другата страна

на езерото и се решава на неизвесна авантура, за пат преку езерото во кајче – за да стигне до неа. Покрај него, беше прикажан и краткиот филм ЛИФТ ГОРЕ, ЛИФТ ДОЛУ во режија на Душан Наумовски, каде што во својство на сценарист повторно се јавува писателот Ташко Георгиевски, како и трофејниот краток филм СО КРЕНАТИ РАЦЕ на Митко Панов.

На 5 август, последната фестивалска вечер, беа прикажани наградените кратки филмови од непреварувачката програма, како и дигитално реставрираната верзија на ЦРНО СЕМЕ на Ценеvски. Сите овие проекции беа овозможени во соработка со Кинотеката на Македонија.

\*\*\*

За многу проследувачи, 19. издание на „Астерфест“ беше едно од најуспешните досега, а очигледно е дека Фестивалот е длабоко вмрежен во меѓународните асоцијации и платформи. Здружението „Астерфест филм фестивал“ од Струмица во јубилејната сезона продолжува да организира серија промотивни настани, ретроспективи и авторски проекции. Новитет е и инаугурирањето на Филмската школа на „Астерфест“, што е своевидно продлабочување на работилниците и мастеркласовите, со светски едукациски модел на стекнувања искуства и вештини.

Кога е веќе сè кажано и видено, за крај останува уште само да порачаеме: „До видување на јубилејниот ‘20. Астерфест’ во 2025 лето Господово!“

## Од проекциите во струмичкиот Амфитеатар



Влатко ГАЛЕВСКИ

УДК 791.65.079(497.774)\*2024\*(049.3)  
Кинопис 63(35), 2024

## ПРЕСУМПЦИЈА ЗА КВАЛИТЕТ

- за дел од филмовите во официјалната  
компетитивна програма на 45. издание  
на ИФФК „Браќа Манакѝ“ во Битола, 2024 -



Годинава, ИФФК „Браќа Манакѝ“ во Битола – го имаше своето 45. издание. Своевиден сериозен јубилеј, со оглед на тоа што фестивалот е етаблиран како прв и најстар фестивал на филмската камера во светот и ја наградува работата на кинематограферите од целиот свет. Селекцијата филмови за ова издание беше грижливо направена, со можеби 2-3 филма кои комотно можеа да бидат изоставени.

Во овој прилог, накусо се осврнувам на дел од филмовите кои беа во официјалната програма и конкурираа за престижната главна награда, „Златната камера 300“. Рецензиите се однесуваат на филмовите како комплетни продукти со проценка на нивните општи аудио-визуелни перформанси...

\*\*\*

**СÈ ШТО ЗАМИСЛУВАМЕ КАКО СВЕТЛИНА**  
(All We Imagine as Light), Индија, Франција,  
Холандија, Луксембург, Италија | 2024 | 114’  
**Режија:** Пајал Кападија (Payal Kapadia)

**Улоги:** Кани Кусрути, Дивја Прабха (Kani Kusruti, Divya Prabha)

**Директор на фотографија:** Ранабир Дас (Ranabir Das)

**Кратка содржина:** Индија, Мумбаи, денес. Две медицински сестри се блиски пријателки. Постарата кукавички е напуштена од сопругот, а помладата е во забранета врска со момче муслиман.

**МАЈКА ХРАБРОСТ:** Постои некоја чудна нежност и топлина во раскажувањето и актерството во филмот на режисерката Пајал Кападија, и покрај деликатноста на темите за расчекорот помеѓу модерноста и традицијата во Индија. Приказната е повеќеслојна, иако се фокусира главно на двата женски лика, различни но блиски, кои бараат начин како да ги прифатат можностите на навидум едноставното, па сепак тензижно секојдневје. Оној момент кога почнуваат да се отвораат моралните

прашања, филмот добива на интензитет, ја бранува својата наративна синусоида, добивајќи моќна феминистичка перспектива на смел и мистериозен филм. Но и понатаму тоновите се топли, светлото е придушено, гестовите се природни, а емоциите суптилно манифестирани. Едноставноста во портретирањето на ликовите, нивните кротки расположенија, без оглед на темите за кои се говори, ја креира атмосферата внатре, ентериерно, додека камерата надвор бележи еден поинаков свет на повеќемиллионскиот Мумбаи. Тој контраст помеѓу интимното и збрката од масовното функционира како совршен контрапункт, внесувајќи го гледачот во свет што не е негов, а сепак го препознава. Режисерката воспоставува дискретен баланс и помеѓу периферните сегменти на приказната, парчиња од животот кои се неодминлив дел од неговата природна сложеност. Мали животни виџети кои создаваат цел еден спектар од сознанија за трасирање на замислената патека кон подобро.

Импресивни се лежерноста и прецизноста со кои е водена камерата на Ранабир Дас, постојано инсистирајќи на пријателство помеѓу објективот и актерките, успевајќи да сугерира документаристичка естетика и ненаметливост. Поднасловот на овој филм, секако, би бил – „Документ за еден град и неговите луѓе“. Како поента плус, може да се протолкува и постојаното дозирање оптимизам кон кој успешно нè води режисерката Кападија, иако некаде во заднина демне нејзиниот субверзивен дух.

\*\*\*

**СЦЕНАРИО ОД СОНИШТАТА**  
(Dream Scenario), USA | 2023 | 102’

**Режија:** Кристофер Боргли (Kristoffer Borgli)

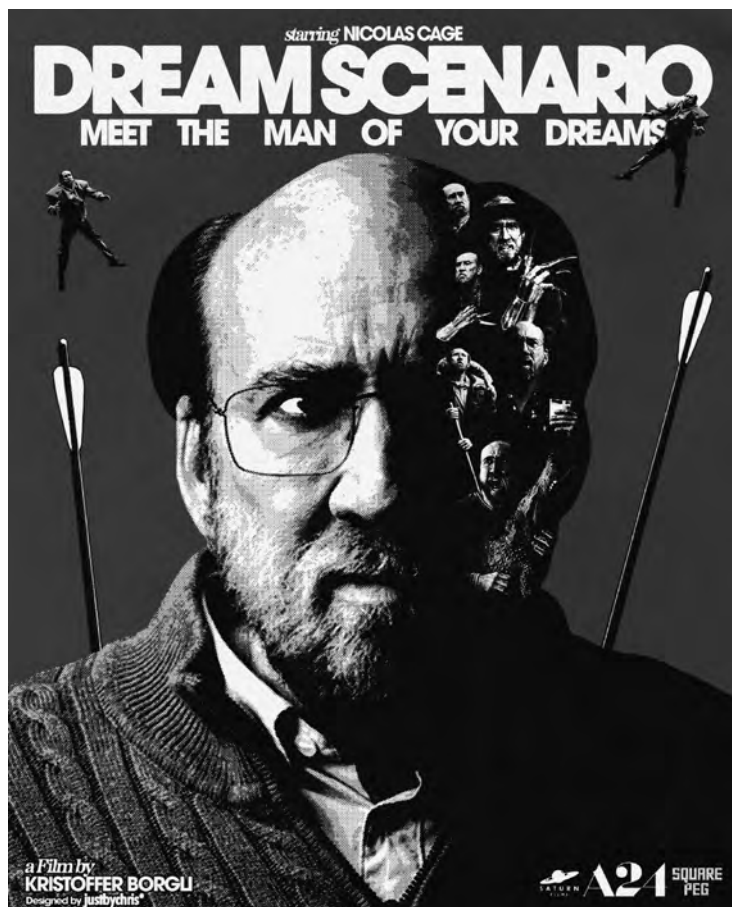
**Улоги:** Николас Кејџ, Џулијана Николсон (Nicolas Cage, Julianne Nicholson)

**Директор на фотографија:** Бенџамин Леб (Benjamin Loeb)

**Содржина:** На еден обичен семеен човек целиот живот му се превртува наопаку кога, однадеж, поголем број луѓе што не го познаваат почнуваат да го гледаат во своите соншта.

**МАЗНО А ПРАЗНО:** Тешко е да се има став за нешто што би го нарекол „рекреативна кинематографија“. Кога Јапонците прават смешен хорор, тоа е сериозен потфат, а кога Боргли прави таков жанровски филм, тоа е блуткаво. СЦЕНАРИО ОД СОНИШТАТА не е ниту забавен, дури ниту привлечен, а ниту е хорор. Не помага ниту еден Николас Кејџ, кому при крајот на филмот очигледно му станува здодевно. Вратоломиите во сценариото се доволно бесмислени што не бараат никаков мисловен





процес од гледачот, освен ако некој не се занимава со структурата на ДНК.

Но да не бидеме зловни. Има ли во филмот нешто што ние меѓу редови треба да откриваме? Да речеме, некаков обид, од приказната да се извлече социјален конструкт, да се потсетиме на психологијата на масата, на маркетиншката лудница во која учествуваме (со рекламата за „спрајт“, на пример), со фирми што нудат продажба на гаџети за убави сонешта, како што вели филмот – со живот во амбиент на канцерогена култура, т.е. културолошка сензација, со инфлуенсерската треска? Да, има од сето тоа по нешто во филмот, но само како филмски амбиент, никако како суштина. Некои ова можат да го именуваат како слоевитост во филмот, сепак, мене повеќе ми наликува на долга, лошо смислена епизода од „Зоната на самракот“. Очигледно авторите повеќе размислувале за забава и за Кејџ кој треба да нè шармира со неколку фаџијални реакции. Патем, талентираниот кинематографер Бенџамин Леб коректно ја завршил својата задача.

СЦЕНАРИО ОД СОНИШТАТА е типично холивудско клише во кое барем крајот на филмот можел да биде поинаков од МЕРИ ПОПИНС. Вака добивме само романтична божем-комедија за масовно сонување во која конечно се покажа дека насилните и сексуалните сонешта се најзастапени. Па добро, очигледно, тоа се основните преокупации на современиот човек. Плус инстант славата и доларите. Веќе соцвакана тема за успехот и лузерството. Ако пак жанровски, СЦЕНАРИО ОД СОНИШТАТА го третираме како апсурдистичка комедија, тешко дека може да се натпреварува со АНОМАЛИЗА на Кауфман или АДАПТАЦИЈА на Спајк Џонс. И на крајот само како податок – филмот има 17 номинации на фестивали низ светот, главно за улогата на Кејџ. Самиот филм речиси никаде не е номиниран! Зборува ли тоа нешто? Во Битола овој филм баш и не мораше да биде во официјална селекција.

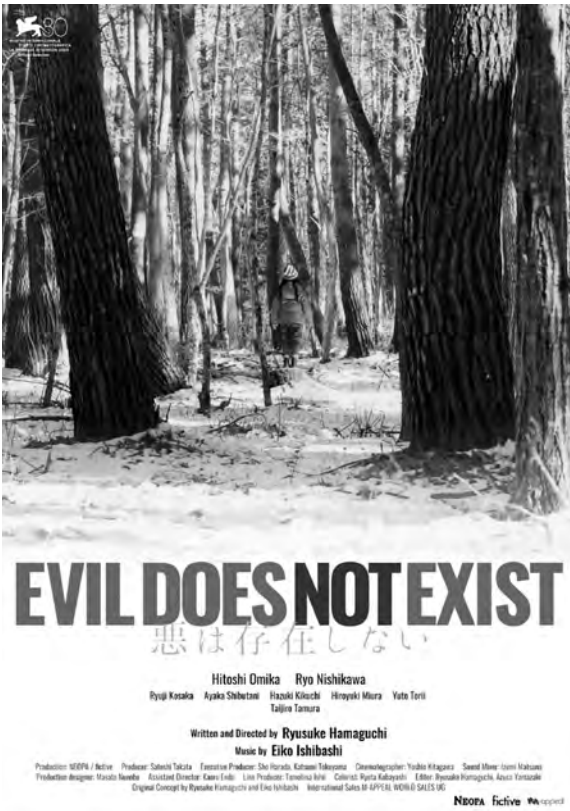
**ЗЛО НЕ ПОСТОИ****(Evil Does Not Exist), Јапонија, 2023, 106'****Режија:** Ријусуке Хамагучи (Ryūsuke Hamaguchi)**Улоги:** Хитоши Омика, Ријо Нишикава, Ријуџи Косака (Hitoshi Omika, Ryō Nishikawa, Ryūji Kosaka)**Директор на фотографија:** Јошио Китагава (Yoshio Kitagawa)**Музика:** Еико Ишибаши (Eiko Ishibashi)**Кратка содржина:** Такуми и неговата ќерка Хана живеат во селото Мизубики, во близина на Токио. Како и нивните постари пред нив, тие водат скромен живот во склад со нивната околина. Но, субвенционирана фирма сака да изгради „глампинг“ (гламурозен туристички камп) што го загрозува екосистемот...**ПРАШАЊАТА СЕ ПОВАЖНИ ОД ОДГОВОРИТЕ:**

Филмот е своевиден триптих од различни естетики, различни тематски и просторни компоненти – природа, разговор, молк. Композиторката Еико Ишибаши, по соработката со Хамагучи на оscarовскиот филм ВОЗИ ГО МОЈОТ АВТОМОБИЛ, му пред-

ложи на режисерот визуелно дело кое ќе биде илустрација на нејзината нова партитура. Креативно немирен, Хамагучи во тоа виде повеќе од медитативен спот, собра камерна екипа и снимил чудесен филм, кој практично е проширена верзија на спотот, со додавање минимум дијалози и креирање на заплет.

Во најголем дел филмот наликува на басна со раскошни слики на спокојство. Прошетките низ шумата, планините во заднина и изворската вода се романтична слика на грижливо сочуваната природа од страна на месното население. Постепено, дејствието и сликите водат кон поинаква, делумно тензиозна атмосфера, навестувајќи неспокој кој е прекрасно илустриран со музиката на Ишибаши. Сцената со селско-градската дебата за изградбата на „глампингот“ е мало, дијалогски испеглано и актерско ремек-дело во поновата филмска продукција. Мислам дека толку автентичен наратив одамна не е виден на големото платно. Можеби уште од 12 ГНЕВНИ ЛУЃЕ. Хамагучи подоцна го засилува сценариото со уфрлување на долгата дијалогска сцена во автомобилот, која додава малку хумор и човечност во карактерите на „лошите“. На тој начин, Хамагучи успева сложената препирка да ја хуманизира, давајќи им на ликовите карактерност – и на тој начин одбегнувајќи го стереотипот на ангаонизирање.

Можеби е неумесна споредбата на ЗЛО НЕ ПОСТОИ со СОВРШЕНИ ДЕНОВИ на Вим Вендерс – но сепак – и Тамагучи, како и Вендерс, зборува за комплексноста на човечките искуства, не преку настани од големи размери, туку преку суптилноста на поединечните моменти. Руралниот живот е насликан не само како заднина, туку како ткаенина од значајни моменти. Така, приказната и понатаму останува екопасторала, која се чувствува како филозофија за хуманизмот и неговата животинска природа, за кон крајот, последните моменти да донесат интензитет и непријатна еволуција која тешко се заборава. Зад оваа еколошка фасада, неочекувано (можеби како гест на опортунизам), филмот се затвора (а останува отворен) со пресврт кој ја отвора манихејската страна на состојбите, дали тежината на чинот е поништена од благородноста на причината. Расположението се менува во насока на психолошки трилер. Режисерот веќе нè предупреди со насловот на филмот: не постои нешто како зло. Со надреалниот крај, вратени сме на најосновното од сите филмски искуства: сето тоа е само илузија и затоа, не очекувајте јасна порака.



Со ненадејниот и загадочен крај, оваа ода за природата и човекот ја засилува мистеријата на нејзиниот наслов, кој го негира постоењето на зло-то со нејасни контури. Нешто помеѓу наивно ветување и цинично предупредување. Секако, сето ова фантастично филмско патување го овозможува мајсторското лизгање на камерата на Јошио Китава. Прекрасен стоички и лаконски филм.

\*\*\*

## ПАРТЕНОПА

(Parthenope) Italy, France | 2024 | 136'

**Режија:** Паоло Соррентино (Paolo Sorrentino)

**Улоги:** Селест Дала Порта, Стефанија Сандрели, Гери Олдман (Celeste Dalla Porta, Stefania Sandrelli, Gary Oldman)

**Директор на фотографија:** Дарија Д'Антонио (Daria D'Antonio)

**Кратка содржина:** Долгиот животен пат на Партенопе, од раѓањето во 1950 година до денес. Женски еп, лишен од херојство, но преполн со неумолива страст за слобода. А тука е и Неапол, неописливиот град кој маѓепсува, урочува, шармира, вреска, се смее и секогаш знае како да ве повреди.

**ЗАВОДЛИВО САМОЗАДОВОЛСТВО:** И со овој свој филм Соррентино останува на сопствената тематска премиса за младоста, убавината, радувањето... но и за минливоста, староста и тагувањето. Секој филм со учество на Ив Сен Лоран мора да биде убав, што се однесува до костимографијата. Секој филм што се снима во Неапол исто така мора да е убав. Секоја италијанска актерка мора да биде убава. Зошто тогаш филмот на Соррентино е недоволно убав? Не помага ниту луксузниот старомоден италијански стил со неокласични вили, лимузини, катедрални ентериери... сето тоа е само површински дизајн, налик на музичко-визуелна компилација од рекламни спотови. Тие лабаво поврзани епизоди нè шетаат од една во друга еротска ескапада. Ќе се осмелем да кажам дека дури и насловниот лик отелотворен со безизразна меланхолична грациозност на Селест Дала не помага многу, и покрај обидот на Соррентино да му даде епска димензија на нејзиниот живот. Ликот на Партенопе е, всушност, квинтесенцијална илустрација на неговата прославена галерија на женски трофеи. Можеби тоа најилустративно го потврдува со сцената на групен војеризам на елитистичко порно од висока класа, каде што Партенопе е дел од

публиката и сведочи за оваа шовинистичка помпозна парада. Со ПАРТЕНОПА, погледот на Паоло Соррентино кој сака да маѓепса е закопан под неговите амбиции. И покрај непобитните визуелни идеи и упорност за епски лак на приказната, филмот не успева да им даде на своите идеи, тези и митолошки референци доволен наративен простор, така што неговите зачудувачки слики дегенерираат во обична сценографија. Верувам дека не е пресилно по овој филм Соррентино да го титулираме како мачо-максималист, но сигурно е дека вакиот третман на жените ги огорчува режисерките за кои е речиси невозможно да добијат средства за своите филмови.

И да не бидеме арогантни, Паоло Соррентино е голем режисер и естет и ја има почитта и од критиката, а особено од публиката. Ќе признаеме дека неговата популарност и популарноста на неговите претходни филмови се должат на посебниот стил кој го црпи најдоброто од италијанскиот неореализам и од современата светска кинематографија. И покрај просечноста на ПАРТЕНОПА, Соррентино останува ценет и оригинален режисер.



\*\*\*

**ДЕВОЈКАТА СО ИГЛА**  
**(The girl with needle) Denmark, Poland,**  
**Sweden | 2024 | 115'**

**Режија:** Магнус фон Хорн (Magnus von Horn)

**Улоги:** Вик Кармен Сон, Трина Дирхолм (Vic Carmen Sonne, Trine Dyrholm)

**Директор на фотографија:** Михал Димек (Michał Dymek)

**Кратка содржина:** Копенхаген, почеток на 20 век. Возрасната Дагмар има илегална фирма за посвојување бебиња. Младата Каролина е бремена бездомничка која е во заблуда за дејствувањата на Дагмар, сè до моментот кога дознава за вистината на нејзиното шокантно однесување.

**МЕДИТАЦИЈА ЗА ЗЛОТО:** Ова е свесно имагинарна реконструкција на социјалниот амбиент во Данска од пред 100 години, па изборот филмот да биде во црно-бела техника се чини сосема оправдан, со што е постигнато високо естетско рамниште, стилизирано во впечатлив псевдоавтентичен сценографски зафат. Токму таквиот амбиент е мрачното јадро на приказната. Авторот на почето-

кот речиси ја романтизира амбивалентноста во карактерите на двата женски лика, за подоцна да ја доведе во колапс помеѓу доброто и злото... Тешко би можеле да зборуваме за определени морални дилеми и расудувања во смисла на поттекст во приказната, особено кога се работи за чисто зло, за концептот на злото. Иако со тешко срце филмот го класифицираме во хорор-жанрот, тој сепак содржи доволно специфична епска слика за еден не толку дамнешен цивилизациски амбиент. Мрачното во овој филм е вкоренето како невина човечка особина која е тешко одгатлива, а лесно применлива. Дотолку вредноста на овој филм е во повеќезначноста на однесувањата на ликовите, како од психолошки така и од патолошки карактер. Иако во однос на историскиот контекст ДЕВОЈКАТА СО ИГЛА има и определени феминистички назнаки, би било претерано да се форсира таквата дефинираност.

За почит е актерската игра на главните два лика, кои успеваат длабински да навлезат во состојби на речиси халуциногена експресивност и тензична заседа, изложувајќи ја публиката на непријатна задача за нивна морална класификација. Гледањето на филмот не е нималку лесно, гледачот е соочен со екстремно филмско страдање, со непријатната задача и мачно чувство како да се разбере моралното и духовното во амбиент на незамисливо злосторство. Можеби ДЕВОЈКАТА СО ИГЛА се обидува да претстави слики од минатото, а притоа да остане во менталната скица на сегашноста и да го пласира филмот како предупредување. Доколку и постои таква намера кај режисерот, доволно е сознанието дека денешниот свет е до гуша во зла, омрази, убивања и неморал. Денес животот е далеку поевтин отколку оној во Данска пред еден век.

\*\*\*

**НАСТАВНИЧКА КАНЦЕЛАРИЈА**  
**(The Teacher's Lounge) Germany | 2023 | 94'**

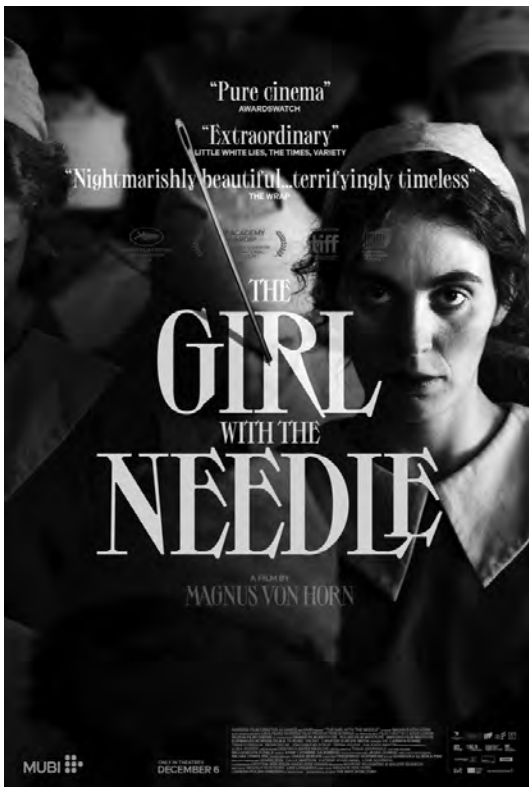
**Режија:** Илкер Чатак (Ilker Çatak)

**Улоги:** Лени Бенеш, Леонард Стетник, Ева Лјубау (Leonie Benesch, Leonard Stettinisch, Eva Löbau)

**Директор на фотографија:** Јудит Кауфман (Judith Kaufmann)

**Кратка содржина:** Во средно училиште во кое се случува мистериозна кражба, наставничка се зафаќа со проблемот и влегува во конфликт не само со колегите, туку и со учениците...

**КОНЦЕПТ НА ПРАВДАТА:** Филмот истражува како дејствијата на еден поединец може да се брануваат низ цела заедница и како дури и најдобронамерните постапки можат да имаат несакани последици. Една од силните страни на сценариото е не-



---

говото загребување на теми како што се: општествена одговорност, авторитет, предрасуди и дискриминација. Патувањето на Карла како наставничка која се бори со предизвиците на работа со ученици од различно потекло е моќна метафора за поголемите општествени прашања кои се во игра. Мошне сликовито, иако навидум периферно, филмот – на пример – зборува и за стравот на полскиот учител да го користи својот мајчин јазик, или инстант сомнежот фрлен врз детето на муслиманско семејство, што секако е потресен коментар за предрасу-

дите и дискриминацијата кои, за жал, опстојуваат во германското општество. Во случајов не се работи за тоа колку филмот ја отсликува реалноста, туку како реалноста доследно да се отслика на филм. Необична парабола за моралот наспроти легислативата. Особено кога се работи за системски напредни општества каква што е Германија. Темата е особено скокотлива кога ликовите се адолесценти во пубертетска транзиција, чии светогледи ги надминуваат нивните реални потреби, па заглавуваат во зоната на несигурност, некритичност и неретко



несрекен избор на своите однесувања. Клеветата е една од оние манифестации за потреба на доминација и докажување пред своите врстници, а неретко и во релација со возрасните. Кога пак проблемот ќе се изроди сред школските клупи, а потенцијалниот непријател е професорот, откриваме како и во „идеални“ услови на еден образовен систем, се демистифицираат човечките страсти и слабости.

НАСТАВНИЧКА КАНЦЕЛАРИЈА, од друга страна, ги открива слабостите во образовниот систем, разголдувајќи ја арогантната страна на дел од наставниците, како и на „сезнаечките“ родители. Прашањето дали строгоста и дисциплината се вистинските методи во образовниот процес (а тоа е во средиштето на овој филм) е кренато до степен на трилерска напнатост. Режиерот Чатак потполно ја реализира својата идеја да ја пласира горливата тема – какво е модерното образование и да ја остави на гледачот дилемата за која страна ќе навива. Притоа, филмот остава неизбежно горчлив вкус на јазикот, поради фактот што вакви нешта и нам ни се случуваат, или нè очекуваат. По овој филм сите сме сериозно предупредени. Ваков или сличен настан, по прави-

ло, предизвикува домино-ефект кој открива повеќе од прикажаното. Камерата е алатката која на овој филм му додава субверзивна и сугестивна димензија, на моменти сугерирајќи дека се работи за реална, речиси автентична документарна суптилност. Актерската екипа, на чело со Лени Бенеш, изгледа како перфектен антагонистички колектив.

НАСТАВНИЧКА КАНЦЕЛАРИЈА е добитник на две награди во Берлин, како и наградата „Златната камера 300“ за снимателката Јудит Кауфман.

\*\*\*

## ЗОНА НА ИНТЕРЕС

(The zone of Interest) UK, Poland, USA | 2023 | 106'

Режија: Џонатан Глејзер (Jonathan Glazer)

Улоги: Кристијан Фридел, Сандра Хилер (Christian Friedel, Sandra Hüller)

Директор на фотографија: Лукаш Жал (Łukasz Żal)

Музика: Мика Леви (Mica Levi)

**Кратка содржина:** Командантот на Аушвиц, Рудолф Хес и неговата сопруга Хедвиг се обидуваат да изградат живот од соништата за своето семејство во куќа и градина која се граничи со концентрациониот логор.

**ГРАДИНАТА И ЧАДОТ:** Првата асоцијација по гледањето на филмот ми беше краткиот филм на Рој Андерсон СЕТОТ НА СЛАВАТА (1991). Не толку поради тематското совпаѓање туку според ефектот што тој филм го предизвикува во однос на холокаустот, а особено во сферата на моралната одговорност и грижата на совеста. Разликата е во тоа што кај Андерсон – во морален колапс паѓа еден обичен службеник кој присуствува на колективно убиство со гас, а кај Глејзер грижата на совеста му е препуштена на „фирерот“. Значи, во ЗОНА НА ИНТЕРЕС не се раскажува баш друг вид историја, туку збунувачки, коегзистенција на секојдневната и крајната, студено пресметана суровост, потсетувајќи нè дека нацистичките команданти немале проблеми со спиењето. И повторно, како и кај ЗЛО НЕ ПОСТОИ, моќна улога има музиката, а овој пат автор е англискиот композитор Мика Леви. Тивкиот татнеж и едноминутното црнило на екранот како да ја најавуваат апокалиптичната визија за ништноста. Следува оркестарско легато во низок тоналитет, унисон исон на машински вокали и (иронично) екстатично црцорење на птици. Глејзер и Леви ја минимизираат нарацијата и ги нагласуваат стилските елементи. Надвор од опширно дискутираниот дизајн на звукот, се издвојува изобилството на геометриски форми и пресечни линии во многу од снимените композиции.



Иако ЗОНА НА ИНТЕРЕС не е единствен филм чиешто сиже е холокаустот (американскиот ШИНД-ЛЕРОВАТА ЛИСТА, италијанскиот ЖИВОТОТ Е УБАВ, унгарскиот СИНОТ НА САУЛ итн.), овој филм, според многу параметри, досега е единствен со својот пристап кон темата. Во филмот нема ниту една експлицитна сцена од она што се случува зад ѕидот на градината на семејството Хес. Но злокобноста е екстремно присутна. Пред сè во однос на структурата, потоа од гледиште на сценографијата, која преку морничавите контури на градбите и стражарницата на Аушвиц, па сè до повремените појавувања на црниот чад, предизвикуваат морничави чувства, па дури и гнев. Глејзер нè носи во необична перспектива, каде што жртвите остануваат надвор од сликата, но не се помалку присутни. Тој го пренесува ужасот без да провоцира со експлицитни слики. Затоа сцената во која бизнисмените раз-

говараат со Хес за „зголемување на производството“ во логорот зборува повеќе за ужасите без користење директни слики. Од друга страна, уметничкото во сценографијата е изведено стилски прецизно, со дисциплинирана естетика, можеби како онаа на Жак Тати во ПЛЕЈ ТАЈМ, откривајќи свет кој е и ексцентричен и бизарен, но неговите жители остануваат несвесни за неговата чудност. Ќе се осмелам да кажам дека на некој начин филмот ја истражува воајерската страна на човекот.

ЗОНА НА ИНТЕРЕС е кинематографско ремек-дело што ги истражува границите на медиумот и остава траен впечаток врз оние што го гледаат. Гледањето на филмот на Глејзер е барем еднакво вознемирувачко како и гледањето документарни снимки од логорите на смртта! Станува збор за монументален филм...!

\*\*\*

#### **Награди „Камера 300“ на 45. ИФФК „Браќа Манак“ за 2024:**

- „Златна камера 300“: **Џудит Кауфман** за филмот НАСТАВНИЧКА КАНЦЕЛАРИЈА
- „Сребрена камера 300“: **Ранабир Дас** за филмот СЕ ШТО ЗАМИСЛУВАМЕ КАКО СВЕТЛИНА
- „Бронзена камера 300“: **Расмус Видебек** за филмот ВЕТЕНА ЗЕМЈА.

\*\*\*

Жирито за наградите во главната селекција го сочинува: австралискиот директор на фотографија **Џон Сил**, претседател на жирито, француската директорка на фотографија **Ањес Годар**, турскиот директор на фотографија **Џевахир Шахин**, исландската директорка на фотографија **Биргит Гудјонсдотир** и македонскиот режисер и сценарист **Владимир Блажевски**.

\*\*\*

Останати награди:

- „Златна камера 300 за животен опус“: **Бруно Делбонел**.
- Специјална „Златна камера 300“ за особен придонес во светската филмска уметност: **Јоланта Дилевска, PSC**.
- **Голема ѕвезда на македонскиот филм** за исклучителен придонес во македонската кинематографија: **Димитар Грбевски**.

\*\*\*

- Првата **Trailblazer Award** награда, спонзорирана од Shotdeck, ѝ беше доделена на **Ненси Шрајбер, ASC**.
- Првата **Creative Synergy Award**, спонзорирана од SUMOLIGHT GmbH – им беше доделена на **Алис Брукс, ASB** и мајсторот на светло **Дејв Смит** за нивната извонредна работа на продукцијата на ЗЛОБНИЦА (Wicked).
- **Наградата** во рамките на **Европската „Ло-Кап“** програма, оваа година, ја доби **Витаутас Каткус** за филмот ТОКСИЧЕН (Toxic), а **Посебно признание** во главната селекција му беше доделено на **Пабло Лозано** за филмот ХРОНИКИ НА ЕДНА СКИТНИЧКА СВЕТИЦА.

## ПРЕПЛЕТУВАЊЕТО И ДВОЈНОСТА НА (ЖЕНСКАТА) ДУША

- за душата кај женските ликови во филмовите ПЕРСОНА од Ингмар Бергман, ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРОНИКА од Кшиштоф Кишловски и ЧАСОВИТЕ од Стивен Далдри -

Човекот уште од прастари времиња бил свесен за комплексноста на битието, душата, смртта. Плодот на неговата имагинација и бескрајната љубопитност го растегнале опсегот на спознанието за својата егзистенција, создавајќи еден широк спектар на митови и легенди, религиски верувања, психолошки теории и уметнички правци, кулминирајќи со филмот како седма уметност. Оттаму, сите претходно набројани нишки во филмот стекнуваат една визуелна комплетност, подготвена да ги раздражни сите длабини на човековата животна концепција. Доказ за таквата палимпсестна форма се делата на истакнатите филмски корифеи, меѓу кои и ПЕРСОНА од Ингмар Бергман, ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРОНИКА од Кшиштоф Кишловски и ЧАСОВИТЕ од Стивен Далдри. Сите овие врвни дела стремат да ни вдахнат една нова перспективна обмисла, непознат свет на можности, а осврнувајќи се, пред сè, на женската природа, несомнено, успеваат во тоа. Во трите филма протагонистките се преплетени на необични, трансцендентални начини, кои преку психолошкото и симболичното посведочуваат дека и покрај очигледната разлика на нивните физички тела, тие, впрочем, претставуваат една жена – делат една душа.



## ПЕРСОНА, 1966

Хронолошки гледано, ПЕРСОНА, филм од 1966 година, претставува експериментално ремек-дело на филмскиот модернизам, кое на еден енигматичен начин ни ја доближува сета необјаслива природа на нашата душа. Преку двете главни носителки на дејството, Елизабет Воглер (Лив Улман) и медицинската сестра Алма (Биби Андерсон), се олицетворува една неодвоива меѓузависност којашто влече корени уште од самиот почеток на филмот изразен преку енигматичните, краткотрајни, речиси опскурни снимки. Пајак, распнување, старци на смртна постела – се само дел од симболичните секвенци, сновиденија, кои само ја најавуваат крајната слика – момчето што е посредник помеѓу двете протагонистки. Всушност, тие снимки се дел од потсвеста, спомени од детството, отуѓеноста на мајката чијашто разобличена слика ја гали по екранот; тоа е начин преку кој Бергман ги размачкува границите меѓу Елизабет и Алма.

Сличен ваков „пролог“ што дејствува како антиципација во ПЕРСОНА се забележува и во ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРОНИКА, филм од 1991 година. И овде стожер на дејството се две жени (одиграни

од Ирен Жакоб), и двете го носат истото име Вероника (Verónica и Véronique). Нивните почетни сеќавања се прикажани како замрсени слики од нивното детство. Едната во Полска ги гледа зимските ѕвезди, додека другата, во Франција, е сведок на првиот пролетен лист. Така Кишловски емотивно не доближува до двата лика, најавувајќи ни ја нивната неразделивост уште на самиот почеток.

Од трета страна, неминовно треба да се истакне и почетокот на ЧАСОВИТЕ, филм од 2002 година, заснован врз истоимениот роман на Мајкл Канингем, добитник на Пулицеровата награда. За разлика од првите два филма, овде се преплетуваат не два, туку три женски животи низ различни временски периоди. Трите лика се поврзани преку романот на Вирџинија Вулф од 1925 година: г-ѓа Даловеј – Клариса Вон (Мерил Стрип) во 2001 г. го живее животот на Клариса Даловеј, потоа Лора Браун (Џулијан Мур) во 1951 ја чита книгата и на крај – самата Вирџинија Вулф (Никол Кидман) од 1920-тите ја пишува... „Прологот“ што ги спојува започнува со писмото на Вулф наменето за нејзиниот маж, во кое таа го најавува своето самоубиство, а набргу



потоа се прикажани трите протагонистки во една иста положба, иста рутина, изговарајќи ја (или одигрувајќи ја) првата реченица од книгата: „Г-ѓа Даловеј рече дека самата ќе ги купи цвеќињата“...

Навраќајќи се на ПЕРСОНА, по разобличената слика на Алма и Елизабет, следува и клучната врска меѓу нив, есенцијалната нота што продира и ги прави едно, а е многу често асоцирана со психологијата на К. Г. Јунг. Според него, структурата на личноста се состои од повеќе потсистеми, меѓу кои и Персоната (лажна маска со која се прикрива вистинското „јас“), Сенката („негативниот дел на личноста“, збир на скриени и неприфатливи својства на индивидуалното несвесно) и „личното јас“ (нашето вистинско лице кое треба да помине низ процес на индивидуализација и дезинтеграција за да се ослободи од лажната маска на Персоната). Оттаму, низ текот на целиот филм Алма се поистоветува со Сенката, а Елизабет со Персоната на личноста. Почнувајќи со навидум нормалниот живот на Алма, која насмеано ги истакнува своите постигнувања во животот (нејзината професија како медицинска сестра и безбедноста што ја нуди нејзиниот брак со Карл-Хенрик), се истакнува маската за која таа не е свесна, а притоа е симболично олицетворена во театарската маска на Елизабет. Од друга страна, молкот на Елизабет, придружен со оддалеченоста на двата лика од градот, се чкорчињата што ја запалуваат приказната, го предизвикуваат доверувањето на Алма за нејзините грешки од минатото и абортусот. Со ова започнува и нејзината полусвесна состојба,

можеби и до степен на деперсонализација, која се истакнува со нејзините зборови: „Дали е можно да се биде една иста личност во исто време – мислам, двајца?“ Одовде настапува вториот стадиум на индивидуализацијата, кој се одликува со писмото коешто Елизабет, како нејзина Персона, намерно го остава отворено за да ја забрза дезинтеграцијата на вистинското лице на Алма. Додека, пак, последниот стадиум веќе преминува во физичка сила, а бокалот со жешка вода е симбол на гневот што Алма го поседува кон својата маска. Помеѓу нив се води борба и тоа е неизбежно, иако нивната судбина е една иста. Бергман тоа мајсторски го замаглува преку врвната кинематографија, повеќекратно спојувајќи ги двете жени во еден кадар, една до друга, играјќи си со светлината и женските лица, покренувајќи прашање дали е вистинско постоењето на втората личност, или постојано во прашање е само една. Тоа може да се забележи во сцената каде што Елизабет сенишно влегува во собата на Алма и речиси онирично талка низ неа, облечена во лелеава, бела нокница; понатаму, преку зборовите на Алма кон Елизабет: „Кога спиеш, твоето лице попушта, а устата ти е отечена и грда. Имаш непријатна брчка на челото. Мирисаш на сон и солзи, а јас го гледам пулсот во твојот врат. Имаш лузна што ја покриваш со шминка“, каде што Алма на еден натприроден начин, всушност, се согледува себеси и сопствените грешки, ја гледа „лузната“ што ја покрива со својата Персона; и крајно – преку монолот на Алма кој двапати се повторува (еднаш од

нејзина гледна точка, а вториот пат од гледна точка на Елизабет).

Сета оваа блискост, симболизам, неодвоиност на двете жени, со сигурност потсетува на онаа од ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРОНИКА, со таа разлика што психолошката подлога е заменета со една просторно-временска база на повеќеслојно постоење. Кај нив, впрочем, нема никакво среќавање, никакво општење, никаков допир, а сепак, меѓусебно се надополнуваат преку различен јазик, различни местоположи. Единствен сегмент од филмот каде што тие се забележуваат една со друга претставува сцената со автобусот, која, пак, подоцна ќе овозможи измешани чувства кај Véronique, гледајќи ја фотографијата на својата двојничка. Така Кишловски постојано ги спојува нивните животи, жигосувајќи ги, повремено, и со семиотички елементи, како двете проѕирни топчиња, двете старици, двете преовладувачки бои – зелена и црвена. Паралелно со ПЕРСОНА, се забележуваат сличности и во однос на театарот како симбол. Во него тоа отсликува симбол на лажна маска, сила која те обликува кон надворешниот свет, па така, и во овој филм театарот со марионетите потсетува дека во животот на Вероника постои надворешна сила, а таа е надвор од нејзините способности да го контролира. Исто така, и овде, како и во ПЕРСОНА, постои едно изобилство од дијалози кое навестува чуден сплет. Кога Veronika трагично умира на сцена, тоа во Véronique одсвонува како ехо: „Неодамна, почув-



ствував дека сум сама. Така одеднаш. Како некој да исчезна од мојот живот“. Според Жижек: „Илузијата дека постои `тек` на времето произлегува од нашата тесна свесност, која ни овозможува да согледаме само мала лента од вкупниот простор-временски континуум. Под обичната реалност постои уште едно, предонтолошко царство на виртуелности во кои истата личност патува напред и назад, `тестирајќи` различни сценарија: Véronique паѓа (умира), потоа патува назад во времето и го прави тоа повторно, овој пат преживувајќи“. Истото се надополнува и во сцената во која Véronique растреперено ги слуша почетните реченици од книгата на писателот: „23 ноември, 1966 година беше најважниот ден во нивниот живот. Тој ден, во три часот наутро, и



двете се родија во два различни града, на два различни континенти. И двете имаа кафена коса и зелено-кафени очи. Кога и двете имаа две години, а веќе знаеја да одат, едната си ја запали раката на шпоретот. Неколку дена подоцна, другата ја подаде раката за да го допре шпоретот, но навреме се повлече“. Од сето ова произлегува дека секое наше дејство што се чини безначајно, во некоја идна верзија од нас, може да доведе до цел пресврт на нашиот живот. Преку телепатијата, интуицијата, подвоеноста на личноста, Кишловски ни прикажува една форма на магичен реализам, каде што и нашиот живот се чини дека е преплет на магични елементи кои живеат во нас како спомени, секавични чувства, измешана перцепција за време, различни универзуми.

А тие различни универзуми се чини како да се спојуваат и во ЧАСОВИТЕ преку еден безвременски посредник, книгата „Г-ѓа Даловеј“. Зборот се чини како сврзано ткиво меѓу овие жени и на тој начин Вулф ги контролира животите на Клариса и Лора, обликувајќи ги на еден акрибичен начин, ткаејќи ја нивната судбина збор по збор, по еден, речиси, однапред детерминиран пат. Така, за сите три, книгата е форма на ескапизам, а цветните мотиви во костимографијата, како и изборот на музиката што ги поврзува, додава дополнителен симболизам, засилувачки ефект на самото дејство. Од друга страна, слично на ПЕРСОНА, ликовите се соочуваат со психички проблеми, така што проблемите со менталното здравје на Вирџинија се манифестираат како главоболки кои ја ограничуваат нејзината способност да пишува и ја држат заробена надвор од Лондон. Вознемиреноста на Лора доаѓа од отуѓеноста од нејзиното дете и невозможности да реализира некој поразличен живот од тој што го живее (изразено и преку сонот во кој поплавата ѝ го одзема животот), а Клариса сосема се поистоветува со ликот на Клариса Даловеј, па може да се каже дека под таа нејзина Персона на среќна жена, лежат насобрани чувства на несигурност. За Персоната на Клариса говори и извадок од самата книга „Г-ѓа Даловеј“ кој гласи дека, „нашите појави, оној дел од нас што не се појавува, толку миговно, се спореду-

ва со другиот, оној, невидливиот дел од нас, што се простира на сите страни; невидливото може да преживее, да се спаси, припоено на еден или друг човек, или дури и да посетува одредени места по смртта“. Оттука се забележуваат и паралелни мотиви со ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРОНИКА во однос на смртта и двојноста. Првично се истакнува мртвата птица како симбол, која Вулф ја поврзува со животот на луѓето и го истакнува мислењето дека се враќаме онаму од каде што сме дошле, а подоцна во филмот, таа вели: „Некој мора да умре, за другите да го почитуваат животот повеќе. Тоа е контраст“. Така, во улога на Weronika доаѓа Вулф, а наместо Véronique, Лора и Клариса. Првите комуницираат со иднината што нема да ја доживеат, а вторите се поврзуваат со минатото и сфаќаат дека предизвиците со кои се соочуваат во своите животи не се нималку нови и непознати.

Сите предизвици во трите филма завршуваат на начин што се поврзува со почетокот, давајќи им одлика на јасно комплетирана приказна, каде што текот на настаните го истакнува развојот на ликовите. Во ПЕРСОНА, тоа е изразено преку целосното ослободување на Алма од нејзината Персона: Елизабет. Истото во ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРОНИКА е отсликано преку допирот на дрвото кое е, впрочем, почетното дрво од кое малата Вероника го допира првото ливче, додека, пак, во ЧАСОВИТЕ, сета приказна добива целосен облик, токму на крајот, како со средбата на Лора и Клариса, така и со завршетокот на самоубиственото писмо на Вулф посветено на маж ѝ: „Секогаш годините меѓу нас. Секогаш годините. Секогаш љубовта. Секогаш часовите“.

\*\*\*

Бергман, Кишловски и Далдри навистина ја докажале својата бесмртност преку овие неискажливо прекрасни дела. Преку своите концепции за животот, двојноста на душата, комплексноста на времето и просторот, како и важноста на симболиката во нивната кинематографска кариера, успеале да ги поминат границите на секојдневното и да допрат до суштинската кора на постоењето. Преку ликовите на Алма и Елизабет во ПЕРСОНА, преку двојната Вероника(а) во ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРОНИКА, и Клариса, Вирџинија и Лаура во ЧАСОВИТЕ, сведоци сме на едно длабоко истражување на внатрешниот душевен живот на жените кои се борат со прашањата на идентитетот, но овие филмови не само што ги прикажуваат издржливоста и сложеноста на жените, туку и ја нагласуваат универзалната природа на човечката егзистенција, човечката душа која може да претрпи илјадници векови и илјадници простори, за да се најде олицетворена во нечие сопство.



д-р Атанас ЧУПОСКИ

УДК 791:821.163.3-31  
УДК 82.0791  
Кинопис 63(35), 2024

# СЛИКАТА НА ТОТАЛИТАРИЗМОТ ВО „ГОЛЕМАТА ВОДА“

- компаративна наратолошка студија -



Филмот и историјата се во нераскинлива врска уште од изумувањето на сликите во движење. Нивниот однос е мошне сложен и повеќе димензионален. За литературата, пак, воопшто не треба да се зборува. И самиот збор (и) историја е премногу сличен на терминот сторија, приказна. За наратологијата, т.е. теоријата на раскажувањето, нема двојба дека секое раскажување, вклучително и историската, поточно историографската нарација, не е и не може да биде исклучена од субјективноста на нараторот, од неговата гледна точка. Дополнително, фактот што и филмот и литературата се масовни уметности, достапни до широк круг читатели/гледачи, ги прави нив погодни алатки, медиуми, преку кои одредени центри на моќ можат да се обидат да влијаат врз публиката.

Од друга страна, и филмот и литературата, како наративни уметности, своите приказни мораат да ги лоцираат во времето. Затоа што и во двата случаја станува збор за илузија која треба да се прикаже како реалност, и филмот и литературата имаат потреба од историската стварност, да го употребиме овој термин, колку и да е проблематична неговата речиси оксиморонска поставеност. Така, за приказната да биде пореална, поубедлива, посугестивна, и филмот и литературата имаат потреба да ја ситуираат во „реално“ историско милје, дури и кога се работи за фиктивен историски хронотоп.

Оттаму, текстов се занимава со односот меѓу историско-политичко-културолошката стварност на одредена епоха и филмската уметност, односно преку наратолошка анализа на филмот ГОЛЕМАТА ВОДА се толкува врска меѓу реалниот историски контекст и општествено-политичките и културолошките фактори кои влијаеле врз неговото оформување, со двата текста на културата: романот „Големата вода“ и филмот ГОЛЕМАТА ВОДА. Во таа насока, трудот, преку компаративно, интердискурзивно промислување допира повеќе значајни топови од филмската нарација, кои реферираат на односот меѓу културата, историјата, политиката, меморијата, образованието, литературата и филмот, од една страна и личниот и колективниот идентитет, од друга страна, во смисла на поврзување на идентитетот со општествената инклузија/ексклузија, групното насилство, традицијата и религијата, политичкиот идентитет и етничката припадност, наративниот идентитет и автобиографската приказна на главниот протагонист, ритуалите на една епоха, култот на личноста, политичката култура на епохата и факторите што влијаеле/влијаат врз формирањето на идентитетот, образовните институции и креирањето на идентитетот преку нив, историската нарација, улогата на литературата и

филмот во обликувањето на идентитетите, националните слики и сликите за Другиот употребени во литературата и филмот, симболите во формирањето на идентитетот/идентитетите итн.

Филмот ГОЛЕМАТА ВОДА, кој е македонско-чешко-словачка копродукција, е историска драма реализирана во 2004, во режија на Иво Трајков, по сценарио на Владимир Блажевски и Трајков, работено според истоимениот роман на Живко Чинго. Награден е на филмските фестивали во Валенсија, Дубровник и Констанца. Во овој наратив, приказната за вечната метафизичка борба меѓу доброто и злото е претставена преку пријателството на две момчиња, главните протагонисти Лем и Исак, раскажана делумно во оф-тон, низ реалистичка нарација дополнета со фантастични елементи, во вид на флешбек, реминисценција, сеќавање на остарениот Лем.

Во центарот на нарацијата е драмскиот судир во Домот за деца без родители, чии родители во Втората светска војна биле „пали душмани – кулаци, предавници, колаборанти“. Низ судирот, преку доминантните обележја на сталинистичкото општество, како парадигма за карактеристиките на сите тоталитарни заедници, спротивставени се, од една страна, карактеристиките на тоталитарните заедници: безбожноста, желбата за моќ, системот на полтронство кон претпоставените и суровост кон потчинетите, култот кон личноста на владетелот, лицемерието на моќниците, предавството, лагата, стравот итн.; а од друга страна, преку ликовите на двете момчиња, доблестите на невините: вербата во Бога, невиноста, пријателството, жртвувањето, вистината, храброста итн. Копнежот по големата вода е метафора за копнежот по слобода на човекот притиснат од нечовечните облици на доминантната општествена свест, но на друго ниво, големата вода истовремено е и метафора за сеопфатноста на сè што постои и што се слева во некој друг, повисок облик на постоење.

Етимолошкиот корен на зборот тоталитаризам, тоталитарен, е во латинскиот термин *totus*, што значи цел, потполн. Терминот се видеоизменил во францускиот јазик како *totalitaire* и значи севкупен, целосен. Терминот тоталитарна држава, пак, го означува оној државен апарат што врз себе ја презема контролата за сите фази од животот на своите државјани: капиталот и работата, производството и потрошувачката на производи, трговијата, индустријата и сите преостанати професии, земјоделството, религијата, воспитувањето, уметноста, книжевноста, науката, медиумите, спортот, јавните установи, па дури и семејниот живот.

Македонците повеќепати во својата историја, во помала или поголема мера, ги вкусиле стегите на тоталитарниот државен апарат. Сепак, тоа било особено забележливо по завршувањето на Втората светска војна, кога новоформираната државна творба, НФР Југославија и НР Македонија, како нејзин составен дел, гравитирале околу тогаш многу моќната комунистичка држава СССР. Токму за таа епоха и за односот на државниот апарат кон поединецот станува збор во книгата „Големата вода“ и во филмот ГОЛЕМАТА ВОДА.

### ОД КНИГА ДО ФИЛМ

Живко Чинго (1935 – 1987) е еден од најнаградуваните македонски прозаисти, кој, покрај тоа што пишувал романи („Сребрените снегови“, „Големата вода“, „Ал“, „Бабаџан“) и раскази (збирките „Пасквелија“, „Нова Пасквелија“, „Вљубен дух“, „Гроб за душата“, „Семејството Огулиновци“), е автор и на драмски текстови („Четири прекрасни годишни времиња“, „Образец“, „Сурати“, „Работници“, „Под отворено небо“, „Кенгуров скок“), но и на филмски сценарија за документарниот филм ПОЛЕ и за играниот филм ЖЕД, реализирани во 1971, кога го објавува и својот најпознат роман „Големата вода“. Интересно е што самиот Чинго ја направил адаптацијата за театар на „Големата вода“, така што во 1976,

претставата насловена „Сидот, водата“ предизвикува голем интерес на тогашната југословенска театарска сцена.

Според големиот мајстор на рускиот филм од советската ера, Андреј Тарковски, невозможно е прозата адекватно да се екранизира на филм. Се разбира, тоа се однесува на буквална транспозиција на литературното дело во филмско, што е невозможно, затоа што двете уметности, и покрај својата заедничка црта – наративноста, користат различни изразни средства, т.е. зборуваат на различни јазици. Разбирливо, за филмската приказна е неопходно да ја „згусне“ нарацијата, со оглед на ограниченото време што ѝ стои на располагање, затоа што филмот во просек трае од час и половина до два часа. Спротивно на тоа, литературата ја поседува таа привилегија својата приказна да ја раскажува побавно, во тек на повеќе часови, па дури и денови, колку што е потребно за да се прочита еден просечно голем роман.

Американскиот филмски теоретичар Џон Дин, пак, зборува за три начини на преведување, т.е. адаптација на книжевно дело во филмско сценарио, при што книжевниот текст се трансфигурира во ново уметничко дело: слободна (loose), верна (faithful) и буквална (literal) адаптација. Според оваа класификација, во случајот со сценариото за филмот ГОЛЕМАТА ВОДА, се работи за слободна адап-



тација, слободна транспозиција од јазикот на книжевното дело во јазикот на филмскиот медиум, од книжевна во филмска наратија, затоа што сценаристите Блажевски и Трајков, иако во принцип се држат до хронолошката поставеност на литературната предлошка, разбирливо, испуштаат одредени епизоди и ликови присутни во романот, а вметнуваат нови, кои им се потребни за да ја раскажат визуелно својата приказна за ГОЛЕМАТА ВОДА, како да сакаат да ја надополнат приказната на Чинго, да продолжат онаму каде што тој застанал.

Она што е заедничко кај двата наратива е дека наратијата и во романот и во филмот е претставена преку гледната точка на главниот лик, момчето наратор, Лем Никодиноски, а и во двата случаја се работи за раскажано сеќавање на главниот лик. Нарацијата во романот се случува веднаш по завршувањето на Втората светска војна, кога Лем, како сирак што во војната ги загубил родителите, е оставен во „еден дом за сирачиња кој се отвора во првата слободна пролет 1946 година“. Овде хронопотоп на приказната е лоциран во периодот 1946 – 1949, на едно единствено место – во сиропиталиштето наречено „Светлост“. Филмскиот хронопот, пак, со цел да ја актуализира приказната, наратијата ја за-

почнува во деведесеттите години на XX век, во време на политичките промени во Македонија, нејзиното осамостојување и промената на политичкиот систем, од еднопартиски во повеќепартиски, за преку сеќавањата на главниот лик, остарениот Лем Никодиноски, да се врати назад во времето, во периодот 1945 – 1946.

Во романот, кој функционира на повеќе нивоа и кој може истовремено да се етикетира и како историски и психолошки и социјален и хронолошки и филозофски роман, временската дистанца од времето на раскажување до времето во кое се случил раскажаниот настан не е прецизно нотирана. Се навестува само дека Лем е излезен од домот и раскажува за своите преживеалици. Романот, во кој авторот ја надминува психолошко-реалистичката раскажувачка постапка за да втаса до митско-символичниот и фантастичниот реализам, го сочинуваат тринаесет поглавја, а сите почнуваат со своевиден вовед, предаден во курзив и соопштен од нараторот Лем.

Георги Старделов, опишувајќи го стилот на прозниот израз на Чинго, набројува неколку карактеристики: едноставност, непосредност, поетски набој, наивистичка, фолклорна дикција, спој на поет-



ското и хуморното, фантастичното и стварното, конкретното и алегоричното, фантазмагоричното и реалното, на поетскиот одблесок и суровиот факт, за да поентира дека „затоа неговата проза делува час како алегии на некои современи социјални ситуации, час како фактографски вистини, час како сон, час како јаве, час како дух, час како сурова стварност, час како реално, час како надреално“ (Старделов, 1977: 79).

Авторот Чинго, преку многу симболички и алегориски нишки, го ткае текстот на својот роман, дополнително и поради тоа што времето во кое живее и твори не гледа особено благонаклоно кон критиката на сопствениот општествен систем. Оттаму, иако вистинската острица на Чинго е вперена во копнежот по слободата и против тоталитарната свест воопшто, поради што и неговиот главен лик и наратор Лем, опишувајќи го Домот, вели: „не запомнав друго место каде толку бргу умира детството“, авторот Чинго е сепак принуден својата критика на системот да ја затскрие со критиката на сталинистичкото општество, што е курентно во времето во кое е пишуван романот. Од тие причини, можеме да се согласиме со Јасмина Мојсиева-Гушева, која смета дека токму симболиката е една од главните особености на прозата на Чинго: „Ако сакаме да ги осознаеме вистинските идејни содржини и цели, односно вистинската политичка, социјална и психолошка заднина на прозата на Чинго, потребно е да навлеземе во неговиот симболичен книжевен свет преку имагинарните структури што најчесто ги користи“ (Мојсиева-Гушева, 2008: 260).

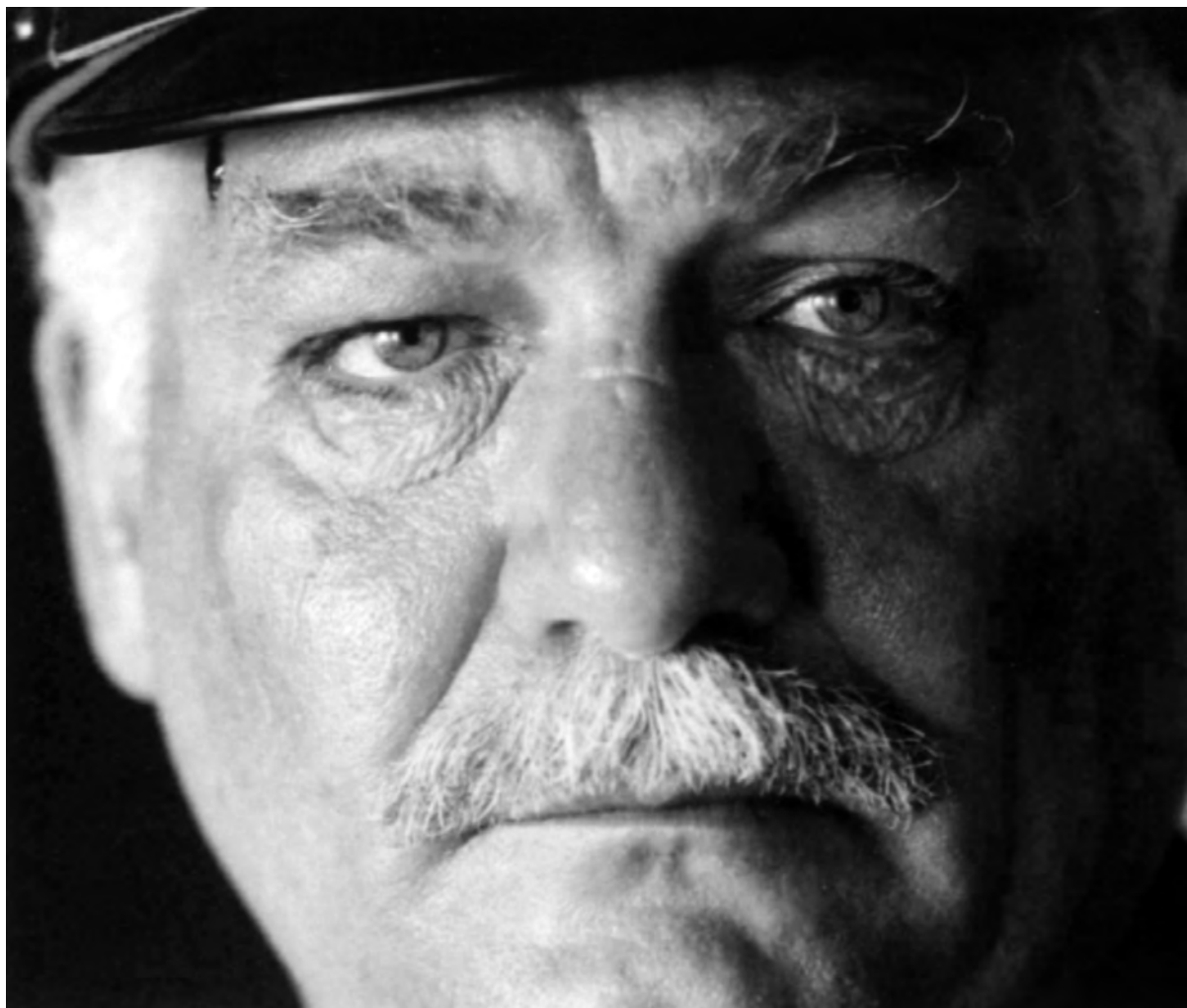
Симболично-филозофската нарација на Чинго е сета насочена кон слободата, во копнеж по големата вода, отаде сидот, отаде ридот. „...Водата е присутна како симбол, кон кој се тежнее во текот на целиот роман. На децата од Домот им недостасува незаборавната мајчинска љубов и затоа се свртени кон една метафорична мајка големата вода“ (Мојсиева-Гушева, 2008: 261).

Филмот на Трајков, пак, се чини дека е ослободен од големи филозофски импликации и преокупации, па се обидува и успева на реалистичен начин да ја наслика атмосферата во која приказната е темпорално лоцирана, тоталитарниот режим што животот на децата во Домот го претвора во пекол, во проклетство. Филмот условно е поделен на девет наративни целини, девет епизоди, кои ја соопштуваат животната приказна што ја раскажува остарениот реформиран комунистички политичар Лем Никодиноски (Мето Јовановски), додека се наоѓа во кома, во болница, на работ меѓу јавето и сонот, меѓу животот и смртта.

Во првата епизода од филмската приказна, следиме паралелна нарација, во која наизменично се менуваат два наративни текови. Во првиот наративен тек, во сегашното време на нарацијата течат секвенциите што се случуваат во амбулантната кола додека го транспортираат остарениот Лем, кој претрпел срцев удар. Од возбудата на болничарите и обезбедувањето, може да се заклучи за важноста на личноста на која ѝ е потребна итна медицинска помош. Додека на носила забрзано го носат низ болничките ходници, Лем, во состојба на бессознание, се потсетува на детството, по што почнува вториот тек на паралелната нарација, секвенците на флешбек (враќање назад во времето на приказната): дванаесетгодишното момче Лем, кое забрзано трча низ полето, го заробуваат војници со петокраки на капите. Кога стариот Лем, кој ја испушта душата, го приклучуваат на апарати во болницата, патувањето на душата е претставено како забрзано движење, летање над големата вода, по што стариот Лем, т.е. неговата душа, излегувајќи од езерото, од големата вода, влегува во напуштениот Дом за деца без родители, каде што го минал детството. Шетајќи низ руините, ја наоѓа кутијата за накит со која „иднината станува минато“, подарок од неговиот другар Исака, во која е скриено ланчето со крст, подарок од баба му. Тој момент претставува потстрек стариот Лем, во оф-тон, да ја започне приказната за сопственото детство. Приказната е раскажана наизменично: во оф-тон од стариот Лем, при што неговата душа шета меѓу протагонистите што не ја забележуваат; или – следејќи го дејството, од самите протагонисти.

## ДОМ

„Проклет, проклет да бидам, оттогаш сигурно има поминато илјада години...“. Со овие зборови стариот Лем ја започнува приказната, а истите зборови се своевиден лајтмотив и во романот, каде што се повторуваат многупати. Додека остарениот Лем зборува, низ флешбек го следиме текот на дејството за кое зборува, летото 1945, првото лето по војната, кога војниците на ЈНА (Југословенската народна армија), „уловен како свере“, го доведуваат во Домот за деца без родители, всушност напуштена фабрика, од сите страни оградена со високи сидови. Толпа бездомни сирачиња, машки и женски, се постројуваат во дворот. Од суровоста на однесувањето на нешто повозрасните деца, задолжени за редот, Лем (Сашо Кекеновски) заклучува дека во Домот владеат сурови услови за живот и дека, всушност, дошол во „зандана“. И додека низ



повеќе крупни планови се запознаваме со жители на Домот, управникот, строгиот Аритон, „Татенцето“, минува низ редовите деца и со шлаганци го коригира стројот. Тој и другите официјални лица на моменти употребуваат расипани српски термини во изразувањето, со што се потенцира нивната поврзаност со тогаш актуелната југословенска комунистичка власт. Детскиот старешина Методија грубо го одведува Лем во фабриката, му дава алишта да се пресоблече и му го одзема ланчето со крст.

Следното утро, улавиот звонар со петокрака на капата (Ристо Гоговски) и неколку собни старешини, со викање и грубости, ги будат децата од спиење. Во дворот на Домот, надгледувани од наставникот по физичко воспитување – Дервutosки (Пе-

тар Мирчевски) и наставничката, комунистичката активистка Оливера Срезоска (Верица Недеска), облечена во црвени спортски гаќички, децата вежбаат физкултура. Збунет и исплашен, новодојдениот Лем, кој доцни, со неколку заушки го постројуваат меѓу децата. За казна, тој и соученикот Климоски, кој зјапа во гаќичките на наставничката, под стапчето на собниот старешина Методија, дополнително мораат да трчаат кругови низ дворот, додека од прозорецот милосливо ги набљудува убавата побожна жена (Николина Кујача) на управникот Аритон (Митко Апостоловски).

Ова во куси црти е воведната епизода од филмската приказна. Во романот Лем со следниве зборови го опишува Домот: „Ние бевме една тажна



толпа гладни и нечисти деца, бездомни. Лоши, црни малечки гадови, како што нè викаа добрите воспитувачи. Уловени по полињата, по шумите, по плевните, по карпите, по големиот снег. Проклет да бидам, ние не се дававме. Сигурно не знаевме дека ќе нè носат во дом, под покрив, во кревет, дека ќе ни дадат топло кафе со џем и парче леб, дека тоа го прават за наше добро, за да нè згрижат и сите тие смрдливи работи што до ситница се предвидени со домскиот ред. Со закон, проклет да бидам“.

Третата епизода од филмската нарација, во која првпат се појавува еден од главните протагонисти, детето Исак Кејтен (улогата ја толкува Маја Станковска), или Кејтеновиот син, како што најчесто е именуван во романот, започнува со кадар во кој во

преден план е претставено црвено комунистичко знаме на јарболот, кое од ветрот се сплеткало во форма на крст. Додека децата го расчистуваат дворот, собирајќи камења, почнува да врне, како најава за доаѓањето на новото дете, Исак Кејтен, кое „зрачи со некоја непозната чудна светлина“ и со својата појава ги маѓепсува сите, на што не остануваат рамнодушни ни наставничката Оливера, ниту улавиот свонар. Кога Исак со врзани раце стапнува во дворот на Домот, ги привлекува кон себе втречените погледи на присутните, а едно од девојчињата, Ленче, и покрај предупредувањата на претпоставените, му се приближува. Исак живеел во манастирот, кај монасите, а селаните што го пријавиле велеле за него дека е „од гаволска семка“ (Кејтен – шејтан).

На часот што го држи управникот Аритон, во училишница украсена со петокраки, на која на ѕидот висат слики на Сталин и Тито и комунистички пароли, управникот го држи крстот на Лем в рака и вели дека со тие „плюсови“ расчистиле одамна „еднаш заувек и до даљнег“. На неговото прашање: „Ајде да чујам дали уште некој верува во тоа Господ?“ Исак без страв станува, а Лем, гледајќи ја неговата храброст, станува и тој, но ќе се исплаши и поколеба: „Јас... верував... порано...“. Откако религијата од другите ученици е квалификувана како „опиум за народот“, поповите како „народни предавници кои ѝ ја цицаат крвта на работничката класа“, а молитвата е омаловажена од управникот, Исак и Лем се казнети да преседат во дворот една ноќ без спиење. Ноќта под ведро небо, под исушеното дрво со молчаливиот Исак е првиот чин од идното големо пријателство. Вечерта Лем го носи Исак во запустениот дел на фабриката, каде што, качени на скала, можат да видат дека во собата на управникот, бездетната убава жена на управникот се моли пред иконата на св. апостол Матеј. Во оваа секвенца како сведок е присутен и стариот Лем, т.е. неговата душа, но протагонистите, во согласност со веристичката нарација на филмот, воопшто не го забележуваат.

Во романот, нараторот Лем е фасциниран од ликот на Исак, Кејтеновиот син и тоа ќе продолжи сè до крајот на раскажувањето: „Проклет да бидам, тој како да не беше во стројот, како да не одеше по тој грутчест, трапчест полски пат. Се колнам, тој како да не беше на земја. Леташе, божем целото поле, целиот простор беше негов. Проклет да бидам, тој беше далеку од тоа пусто, кално поле, далеку од црната колона несреќни, кротки како јагниња деца“.

## ЉУБОВ

Во филмската приказна, според сценаристичките правила за успешно сценарио, е вметната и една љубовна приказна, која сосема отсуствува во романот. Имено, меѓу Ленче и Исак се раѓа љубов, а Лем е љубоморен. Истовремено, наставничката Оливера, со помош на неколку лојални девојки старешини, спроведува истрага во женската спална соба, расфрлувајќи ги душеците и личните работи и понижувајќи ги девојчињата, во потрага по нејзините црвени спортски гаќички, кои ги добила како „победник во кросот по повод роденденот на другарот Сталин“. Управникот, во застрашувачкиот говор што го држи, гаќите ги нарекува „светиња, сакрамент... гаќи со општествено, политичко и морално уважение“. За казна, за тоа што не признаваат кој ги украде спортските гаќички, исплашените девојчиња, претставени низ крупни планови, среде зима ги затвораат во најстудената просторија во Домот, поради што неколкумина од нив се разболуваат, неколку прокашлуваат крв, а Ленче ја одведуваат во болница. Во трогателната сцена на разделба, Исак без прашање го напушта часот, но не може да ја стигне чезата која ја одведува Ленче, а нажалена, од прозорецот на својата соба, настанот го следи и чувствителната жена на управникот. Во романот, затворањето на девојчињата во мијалницата, нај-

студената просторија во Домот, од нараторот Лем е опишано на следниов начин: „Сите девојки ги напика во мијалницата и им нареди да се слечат до гола кожа. Мајко моја, да се слечат до кожа. Мијалницата беше една неподнослива земјаница, жива мразарница. И лете и зиме тука беше мраз. Никој не можеше подолго да остане во мијалницата, а да не си навлече некоја лоша болест. Тоа беше едно од најпроклетите места во целиот дом“.

Ноќта, Исак, кој поседува одредени магиски знаења, во напуштениот дел на фабриката прави магиска напиток со помош на праменот од косата на Ленче, заветот на нивната вечна љубов. Истовремено, во дворот, на дождот, од изразот на лицето на скиснатиот управник се гледа дека го гризе совеста за решенијата што ги донел. По одредено време, во трпезаријата случајно ги откриваат „гаќичките на другарката Оливера“, во кујната, каде што готвачките ги употребиле за миеење садови. Пресреќната наставничка Оливера плаче од радост и во миг на егзалтација, ја бакнува бистата на Сталин која таа самата ја моделира.

Во романот нараторот Лем не го споменува ликот на Ленче, туку само имињата на неколку девојчиња од кои „некои уште истата пролет прокашлаа крв. Вера Николоска, Босилка Кочоска-Балеринчето, Крстинка Китаноска, Даница Стојаноска-Артивчето, Родна Трендафилоска... Проклет да бидам,



уште веднаш беа испратени во диспанзерот за град-ни болести“.

По одреден временски прескок во нарацијата, во следната епизода, пролетта, во Домот се пронува глас дека Ленче умрела во болница, а за да го заслужи пријателството, Лем се согласува со барањето на Исак – јавно да праша за нејзината смрт. Утредента, на часот кај другарката Оливера, Лем, наместо да одговори на прашањето за братството и единството и важноста на Јосип Броз – Тито, го поставува прашањето за смртта на Ленче, што предизвикува невротична реакција на наставничката Оливера, а Лем е прогласен за провокатор и саботер.

Ноќта, во напуштениот дел на фабриката, Исак и Лем го извршуваат ритуалот на побратимување, пуштајќи си крв од рацете, која потоа ја испиваат. Лем се заколнува пред Господ дека со сите сили ќе се бори за вистината и дека ќе ги почитува заповедите што Исак му ги испишува на ливче: да ја почитува слободната волја – најсветото нешто што го има, да не лаже затоа што лагата е оружје на лошите сили, да не бега затоа што бегството не е решение и да запомни дека сите нешта во светот се меѓусебно поврзани. Исак му подарува кутија за наик со која „светот се гледа свртен како во огледало“. Кога Лем ќе ја отвори кутијата, низ главата му минува визија на идните настани – ја гледа смртта на управникот Аритон и неговата жена, која ја става иконата на св. Матеј врз мртвото тело на својот маж. Душата на нараторот, стариот Лем, ја набљудува секвенцата на збратимувањето.

Утредента, од преплашениот и уплакан Лем, управникот Аритон бара јавно да се самокритикува поради „провокацијата и саботажата“ на часот кај другарката Оливера. Лем одбива да се самокритикува и пред управникот Аритон, соучениците го прогласуваат за „провокаатор“, „саботер“, „соработник на непријателите“, „петоколониаш“, „ненароден елемент“ и се натпреваруваат во измислување што построга казна – да се затвори во подрумот на еден месец на леб и вода, свонарот да го „спљуе од котек“ додека не признае, да се затвори во подрумот до крајот на животот, да чисти клозети итн. Единствено Исак, без збор, застанува во негова одбрана, што го предизвикува управникот да нареди Исак да се затвори во подрум на леб и вода, сè додека Лем не пристапи кон „другарска самокритика“. Лем се наоѓа пред морална дилема: јавно да ја прочита веќе подготвената самокритика и да го ослободи Исак, но со тоа би ја прекршил заклетвата што ја даде – дека нема да лаже. Не можејќи да донесе одлука, јаде живи компири за да се разболи и да го

однесат од Домот, но сè што добива е неѓа од милоствата жена на управникот. Исак му помага и во оваа ситуација – накратко, бега од подрумот, му ја премачкува устата на Лем со некаква таинствена течност, која „ќе ги избрише зборовите“. Така Лем, во присуство на сите ученици и наставници, ја чита самокритиката, по што со аплауз повторно е примен во колективот. Но, другарката Оливера сега бара од него да пишува пријави и реферати за однесувањето на другите ученици, велејќи му дека тоа е „чест и привилегија, света пионерска должност“. Лем одбива, но е вџашен кога гледа дека многу негови соученици веќе го сториле тоа, лажејќи, измислувајќи и потскажувајќи. На неговото прашање: „А Исак? Исак не би напишал такво нешто?“ одговорот на наставничката Оливера е ново физичко измачување од страна на улавиот свонар.

Еве како во романот нараторот Лем ја опишува појавата на кодошењето: „Предавството цутеше во домот, сè повеќе и повеќе предавството стануваше примерна карактеристика. Проклет да бидам, предавство карактеристика. Немаше друг збор за сева оваа дејност освен гнасотилак. Малите срца ни ги полнеа со гнасоти. Неколку од децата, како Методија Гришкоски, Соколе Ефрутоски, Стојче Ивановски, Мирчески, Ставрески, некојси Каменоски, Огненоски, некоја Слободанка, една се викаше Добрила, потоа Виолета Донеска – сите тие станаа вистински никаквечи. Потскажувањето им стана дел од животот. За сè како гладни кучиња душќаа, во сè и сешто се загледуваа, за сè имаа свој реферат и право кај татенцето, кај другарката Оливера Среzosќа“.

## КАЗАЧОК

Шестата епизода од филмската нарација сосема отсуствува од литерарната предлошка. Оваа епизода го прикажува неуспешниот обид за бегство на Климоски, кој се повредува на жиците и е однесен во болница, што го тера Исак да влезе во отворена војна со раководството на Домот. Првиот чин од таа војна е мачката која тој и Лем му ја носат на улавиот свонар, човек со садистички карактер. Тој, додека на радио свири „Интернационалата“, измачувајќи ја со струја, ја убива мачката, но Исак со таинствените магиски рецепти, на мачката ѝ го враќа животот. Кога ќе ја здогледа мачката жива, тоа предизвикува хистерична реакција кај улавиот свонар, токму во мигот кога сите ученици и напнатото раководство се построени во дворот и возбудено ја очекуваат посетата на високиот гостин, советскиот херој, инвалид од војната. За да го неутра-

лизираат свонарот, го затвораат во фабриката и устата му ја полнат со хартија, за да не може да вика, што предизвикува негово задушвање. Во романот свонарот умира сосема поразлично, речиси покајан за своите злодела.

Во филмската нарација, во меѓувреме, додека умира свонарот, во Домот пристигнува советскиот херој, накитен со ордени, без рака и без око. По лицемерниот говор што го држи, од што се гледа дека не знае дека децата се сираци, херојот им врзува црвени марамии, присуствува на пијанката со руски песни организирана во негова чест, игра казачок и има полов однос со другарката Оливера во доминантна, т.н. „анимална поза“.

Во оваа карикатурална, во постмодернистички стил реализирана, секвенца полна со иронија, филмот отстапува од дотогашната реалистичка нарација, што претставува и најслаба алка во синџирот на филмската приказна. Се разбира, сценаристите ја вметнале епизодата со цел да ја потенцираат зависноста на тогашното југословенско, а вклучително и македонско политичко раководство од Советскиот Сојуз.

## СТАЛИН

Седмата епизода на филмската приказна ја прикажува големата суша, кога високите температури усвитуваат сè, а многумина не можат да ја поднесат горештината. Во миг на бунило, изнемоштениот Лем ја здогледува душата на стариот Лем како талка низ минатото и бара од Исак да го избрка стариот, а жената на управникот, која исто така има развиено чувство за метафизичко, го нагрнува стариот Лем со палто. Во тој миг се испреплетуваат минатото и сегашното време на нарацијата, што е карактеристика единствено на филмската нарација. Во романот вакви моменти не се вклучени. Исак, повторно со некоја магична напивка од вино, земја, оган и вода, со погледот свртен кон небото, успева да измоли дожд, чии капки, низ прекрасно реализирани кадри во крупни планови, ја натопуваат распуканата земја. Сите се радуваат. Во сегашното време на нарацијата, стариот Лем во болница ги отвора очите. Жив е.

Во осмата епизода, нарацијата повторно, во офтон, се враќа во минатото. Жената на управникот, без збор, пред да води љубов со него, му ја подава иконата на св. Матеј на управникот, за да ја целува. Тој без збор го прави тоа, а Лем и Исак скришно го набљудуваат чинот. Лем успева да избега, но Исак, по своја волја, дозволува да биде фатен под про-

зорецот на управникот. Сепак управникот, делумно покајан под влијание на својата сопруга, го пушта без казна, што предизвикува вчудовидување кај сите наставници и собни старешини. Исак е одведен на сослушување кај другарката Оливера, која, окружена со врамена фотографија и бистата на Сталин, бара од него да каже што видел, т.е. да го наредожи управникот. Оливера, не можејќи да одолее на убавината на Исак, се впушта во сексуална врска со него. Лем љубоморно набљудува од прозорецот. Сите овие елементи, кои се употребени за дополнително да ја „усвитат“ атмосферата пред кулминативната точка на нарацијата, сосема отсуствуваат од литературната предлошка.

На прославата на 11 Октомври, свечено е откриена бистата на Сталин, дело на наставничката Оливера. Но, на бистата ѝ се ископани очите и нацртани ѝ се црвени крстови на челото и очите, што предизвикува голем ужас кај сите присутни, а наставничката Оливера се онесвестува. Повторното отворање на магичната кутија му овозможува на Лем да насре во идните настани: и на Исак ќе му ги ископаат очите. Еден дождлив ден, во Домот со џип пристигнуваат припадници на ОЗНА (Одделение за заштита на народот), облечени во долги црни кожени мантили, кои спроведуваат истрага во врска со случајот со бистата. Фанатизираната другарка Оливера, застаната пред портретот на Сталин пред кој гори свеќа како пред икона, се самоказнува, засекувајќи се на слепоочницата. Припадниците на ОЗНА, во засебна просторија, грубо и безмилосно, деноноќно, еден по еден, ги иследуваат сите во Домот, и наставници, и ученици, кои се „болни од уплав“. Лем на сослушувањето го рецитира наученото за животот на Сталин, додека зад грбот ги триерацете од црвената боја со која ја намачкал бистата. Иследниците ништо не забележуваат и му честираат за наученото, наградувајќи го со само ним достапното чоколадо.

Во романот испитувањето не е претставено толку драматично ниту, пак, се случува поради поводот што е вметнат во филмската нарација. Овде учениците едноставно одговараат пред „Татенцето“: „Испитувањето за нас домците течеше во неколку фази. Најпрвин како ништо, се колнам, нè тераа да ја раскажеме биографијата на Јосиф Висарионович Сталин. Каде се родил, кога, од каква мајка, од каков татко – се разбира, од семејството на бедни родители, селани, работници, уште во младоста го почувствувал тешкиот живот, неправдата, црната експлоатација... Основно училиште завршил со одличен успех во родното селце, учел

и истовремено во сите работи им помагал на сиромашките родители. Уште во раното детство се одликувал со трудољубивост, човекољубивост и големо другарство. Послабите ученици ги поучувал во читање и правење слободни состави, книгата била неговиот најмил другар. Меѓу врсниците се делел со големата мудрост, необична за неговите млади години, скромност, човечност, со еден збор - бил вистинска слика на својот поробен, несреќен народ. Но жедта за слободен живот во него била поголема од сите други желби, слободата уште од најраните години била втисната во неговото срце. Таму негде, во цветната, раскошна земја, посејќи ги коњите среде бескрајните полиња... Често, среде игра со своите врсници, во најголемиот занес ќе застанел и, како вкопан, се загледувал во сонцето што заоѓа. Проклет да бидам, како вкопан. Особено го привлекувале тешките, крвави облаци на вечерното небо...“

## УБИСТВО

На сослушувањето на Исак, другарката Оливера ќе се посомнева дека тој е уништувачот на бистата и со туш-перце ќе му ги прободат очите. Во сегашното време на нарацијата, тоа предизвикува буђење на стариот Лем во болницата. Во минатото време на приказната, крупните кадри од немите ликови на присутните сугерираат дека настанот со прободувањето на очите на Исак претставува кулминативна точка во заплетот. Исак е обвинет и затворен во подрумот. Лем, облеан во солзи, свесен дека е единствениот што може да го спаси Исак ако се жртвува себеси, пишува признание дека тој е уништувачот на бистата. Во обидот да му го предаде признание на управникот, Лем нема сили да ја каже вистината. Омекнатиот управник, свесен за она што му претстои, го прекинува. Му кажува дека го испраќа на „Свесавезно такмичење во Белград – Живот и дело Јосифа Висарионовича Стаљина“ и дека тоа му е животна шанса, која не смее да ја пропушти. Лем сака да каже дека Исак не е виновен, но го гужва ливчето со признание и ветува дека добро ќе се подготви за натпреварот. Управникот му го враќа ланчето со крстот, го бакнува татковски и заминува со припадниците на ОЗНА.

Утрото сигнал за тревога ги буди децата. Џипот на ОЗНА влегува во дворот на Домот, а од него излегува управникот Аритон, сиот раскрвавен. Истовремено, на разглас, детскиот старешина Методија чита соопштение дека поради диверзијата врз бистата на Сталин, управникот Аритон не ја оправдал



довербата на Партијата и затоа ќе биде заменет со другарката Оливера Срезоска, која задоволно седнува во управничката фотелја. Методија Гришкоски, кој е назначен за заменик управник, од канцеларијата на новата управничка ја чита нејзината прва наредба: буђење секое утро со сигналната сирена еден час порано, за подолго да се вежба физкултура. Додека од разгласот одекнува југословенската химна „Хеј Словени“, управникот Аритон, облечен во униформа, со петокрака на капата, во својата соба го бара пиштолот за да се отепа. Побожната жена, пред иконата на св. Матеј, го моли мажот да не го прави тој најголем грев, а кога гледа дека управникот донесол цврста одлука, таа ја прави најголемата жртва – самата го убива, со тоа спасувајќи му ја душата од гревот што не се простува, од гревот на самоубиството, а себеси жигосувајќи се како убиец. Лем, кој претходно во визија ја гледа смртта на управникот, го очекува истрелот кој сите ги вознемирува. Во сегашното време на нарацијата, стариот Лем во болницата потскокнува од креветот.

Сите овие елементи сосема отсутствуваат од литерарната нарација, каде што за покајаниот управник Аритон е наменет сосема поразличен крај, што воедно претставува и крај на самиот роман: „Проклет да бидам, никој не знаеше што се случи со татенцето. Се колнам, никој не знае што се случува со човековото срце... Проклет да бидам, ако за некого во животот повеќе сме се молеле на Господа отколку за нашето татенце, за нашиот стар управител на домот, другарот Аритон Јаковлески“.

## ЕПИЛОГ

Во деветтата и последна епизода од филмот ГОЛЕМАТА ВОДА, Лем, кој седи осамен во детската спална, му го подава ланчето со крстот на остарениот Лем, во миг кога повторно се испреплетуваат двете нишки на нарацијата. Во сегашното време на нарацијата, во болницата, звукот на апаратот сугерира дека срцето на стариот Лем престанало да чука и тој го испушта ланчето со крстот од раката. Во минатото, малиот Лем заминува за Белград, на натпревар. Кога по долго време првпат излегува од капијата на Домот, прво што здогледува се сончевите зраци над езерото, големата вода спрострена пред Домот.

Истовремено, нараторот соопштува дека кога требало да го транспортираат Исак, подрумот го нашле празен, а Управата го прогласила за умрен. „А зошто ви ја раскажав оваа приказна? Можеби затоа што никогаш подоцна не бев толку блиску до светлината. Исак, се надевам дека нема да ми простиш. Проклет да бидам...“, со овие зборови ја завршува сопствената приказна стариот Лем. Пред езерото застанува телевизиска репортажна кола во придружба на оклопен воен транспортер. Војниците палат оган, за да инсценираат воена состојба, а во оф-тон се слуша глас на новинарка, која на англиски јазик ја соопштува локацијата на интервјуто, Домот за сираци каде што го минал детството по-

литичарот Лем Никодиноски. „...Неговата прерана смрт нема да ја запре демократијата...“, вели на англиски интервјуираниот политичар, пријател на Лем, Методија Гришкоски, некогашното момче-старешина од Домот, кој во сегашното време на нарацијата иронично е претставен како реформиран комунистички политичар, новопечен борец за демократија.

Во болницата една полициска службеничка, на која болничарката ѝ ги предава личните предмети на Лем, си го зема ланчето со крст, а хигиеничарката што ја расчистува собата, под перницата ја пронаоѓа кутијата за накит и ја става на комодата. Кога долгата шпица завршува, рака во крупен план се спушта и ја подзема кутијата. Дали е тоа раката на Исак? Крајот на филмот останува отворен.

## КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- Дин, Џон. 2008. „LitFlicks: Адаптирање на литературата во филм“, Кинопис 35, 103-118.
- Друговац, Миодраг. 1990. Историја на македонската книжевност – XX век. Скопје: Мисла.
- Мојсиева-Гушева, Јасмина. 2008. „Наративните симболи во поетиката на Живко Чинго“, Зборник радова – Његошеви дани, VI/2008, бр. 1, 259-266.
- Мицковиќ, Слободан. 1984. „Живко Чинго или говор што се научува (кон стилот во прозата на Живко Чинго) (поговор)“. Големата вода. Скопје: Мисла.
- Старделов, Георги. 1977. „Раскажувачкиот свет на Живко Чинго“, Литература за IV клас, Скопје: Просветно дело, 78—81.
- Чинго, Живко. 1984. Големата вода. Скопје: Мисла.

Владимир Љ. АНГЕЛОВ

## ХРОНИКА (НА ЕДНА НАЈАВЕНА СМРТ)

- Фестивалска хроника од 69. ИФФ СЕМИНЦИ –  
Ваљадолид, 18-26 октомври 2024 -



69 SEMINCI

Semana Internacional de Cine  
Valladolid  
International Film Festival

2024  
18 - 26 oct.

SEMINCI.com

УДК 791.65.079(460.185)“2024”(049.3)  
Кинопис 63(35), 2024

Патувањето од Скопје до Ваљадолид траеше 20 часа. Комбиниран превоз – авион (повеќе авиони) и кола (повеќе коли). Во фотофиниш не успеав да го фатам филмот за свеченото отворање, а и да го гледам, по истоштувачкото патување сигурен сум дека ќе го одремеам и потоа ќе требаше да го гледам уште еднаш. Во Ваљадолид стигнав неоптоварен и без предрасуди како член на жирито на ФИПРЕСЦИ. Можеби така е најдобро. Сепак, фестивалот ми беше познат однапред. Знаев дека на него доминира шпанската продукција, знаев дека претходно мои двајца колеги веќе биле членови на ФИПРЕСЦИ-жирито, дека еден од најфреквентните добитници на „Златниот клас“ (Golden Spike – главната награда на фестивалот) во Ваљадолид беше неодамна починатиот, поранешен компатиот, Горан Паскаљевиќ (трикратен лауреат на фестивалот) и дека дамнешната 1965 година, филмот СКОПЈЕ '63 на Вељко Булаиќ, кој е портрет на мојот роден град Скопје по катастрофалниот земјотрес, ја освојува главната награда – „Златен клас“. Знаам и дека фудбалскиот тим на Ваљадолид е во Примера дивизијата која не ја следам. Сепак, без разлика на сето тоа, кога одите каде било во големата Шпанија, земјата на Сервантес и Буњуел, на Дали и Лорка (...), сакал-нејќел очекувањата се големи. Па така и за најсексито (69.) издание на Интернационалниот филмски фестивал, популарно наречен СЕМИНЦИ (со меко шпанско „с“).

Утрото на првиот ден се запознав со другите членови на ФИПРЕСЦИ-жирито, Роберт – Италијанец од Рим и Жуан – Шпанец од Барселона и потоа немаше време за одмор, затоа што нè чекаше 6-дневен филмски маратон во кој изгледавме 22 филма (нешто помалку од 4 дневно), голем дел од нив подолги од 2 часа. Клаудија, дел од персоналот на СЕМИНЦИ, одговорна за нас, на наше заедничко чудење, ни даде билети за секоја претстава со напона да си седиме на означените места.

Првата проекција започна малку по 12 часот. Киното (театарот) „Калдерон“ точно напладне беше исполнето до последното место. СЕПТЕМБАР ВЕЛИ на Гркинката Аријане Лабед (SEPTEMBER SAYS, Ariane Labeled, France, Greece, Ireland, Germany, UK) беше одличен вовед во она што го очекуваше жирито. Првиот филм на Аријане Лабед, инаку позната (славна) како актерка во филмовите на Рашел Цангари, Јоргос Лантимос, Ричард Линклатер, Јасмила Жбалиќ... е снимен во неформални два дела и ни раскажува приказна за две девојчиња, сестри, кои имаат јака поврзаност и едната сестра се однесува многу заштитнички кон другата затоа што оваа има очигледни психички/ментални проблеми. По првиот дел, клој се случува во нивното училиште,

дејствието се сели во викенд-куќа на морски брег каде што драмата расте до ниво на хорор. Очигледно е дека раните дела на Јоргос Лантимос имале влијание врз авторскиот печат што Лабед го остава со својот првенец. Снимен на 35 мм, можам да го опишам и како филм на атмосфера. Следните два филма што ги проследивме беа: мексиканско-американскиот КУЈНА на Алонсо Руизпалачиос (La cocina, Alonso Ruizpalacios) и МОЈОТ ОМИЛЕН КОЛАЧ на Иранците Марјам Могадам и Бехташ Санеха (My Favourite Cake, Maryam Moghaddam, Behtash Sanaeeha) беа прикажани во различни киносали. Првиот во Калдерон, а вториот во Карион. И овие проекции беа преполни. Алонсо Руизпалачиос со КУЈНА го оправдува имиџот на режисер чиешто филмови редовно учествуваат на големите фестивали, а често и добива награди. Во црно-бела фотографија, тој прикажува хаос во една њујоршка ресторанска кујна во која работат луѓе од секакви националности. Сите со свои проблеми и карактери. Брилијантно снимен и реализиран, со огромна доза (политичка) ангажираност, филмот, инаку базиран на драмски текст од 1957 година, ќе те закова за столчето и не те остава да дишеш. Супериорен филм којшто ги обработува националните и расните разлики, конфликти, но воедно и ги третира како богатство. И затоа колку е и апотеоза. Иранскиот, пак, се има закитено со наградата на ФИПРЕСЦИ на Берлинскиот фестивал, каде што се натпреварувал во главната програма, а авторите на МОЈОТ ОМИЛЕН КОЛАЧ веќе имаат една награда (за најдобра режија) на едно претходно, 66. издание на СЕМИНЦИ. МОЈОТ ОМИЛЕН КОЛАЧ е драма во која главните протагонисти се две повозрасни лица – 70-годишни – што ќе се најдат себеси, и покрај проблемите што ги носат староста, предрасудите, малограѓанската култура, а секако најмногу – системот (иранскиот) што не гледа благонаклонето на една таква врска. Филмот предизвика позитивни реакции кај публиката, која секако се идентификуваше со оваа романса. Па и да спомнам дека возраста на публиката што ги посетува овие филмови, не само во Ваљадолид или Шпанија, е секогаш приближна на оние на ликовите од филмот. Мене, искрено, не ме допре, иако се приближувам натаму. Ми пречеше директниот пристап, немањето суптилност и потценувањето на знаењето на публиката. Директно се апострофира полицијата за морал, директно се потенцира забраната за пиење алкохол, директно се потенцира слободата пред револуцијата и со тоа се потценува хоризонтот на гледачот. Ми пречеше и недоволната мотивираност на карактерите за нив-

ните постапки. Сето тоа не значи дека филмот не е добар, туку само дека не беше по мој кејф. По крајот на првиот ден и полните проекции во двете киносали, јасна ни стана заложбата на Клаудија да си го почитуваме местото на седење. Полните киносали, често до последното место, ќе останат константа до крајот на фестивалот. И прашањето беше, што ќе се случува утредента на три и полчасовниот БРУТАЛИСТ (The Brutalist, Brady Corbet, UK, USA) – филм за кој се зборува многу и кој слободно може да се заведе во папката филмски хитови.

Посетата на проекцијата на БРУТАЛИСТ во 9 часот наутро ги оправда нашите очекувања. Салата беше полна до последното столче. А ги оправда и општите очекувања за квалитетот на филмот, секако. Овој филм ќе остане во читанките. Три и полчасовната сага на Бреди Корбет за Ласло Тот, архитект, таткото на брутализмот – фиктивен лик, ги воодушеви присутните во киносалата. Впрочем, никој не може да остане рамнодушен на оваа продукција снимена на 70мм филмска лента (и прикажан на 70мм филмски проектор во Венеција) со Адријан Броди, Фелисити Џонс и Гај Пирс во главните улоги. Филмот веќе ги освои наградите „Сребрен лав“ и ФИПРЕСЦИ во Венеција и котира меѓу најдобрите филмови во анкетите за најдобар филм

за оваа година – особено кај критиката. Но не секој може да издржи толкава тензија во киносала, па еднаш мораше да интервенира и брза помош. Непосредно пред мене, пред самиот крај на филмот во своето седиште се онесвести гледачка. Проекцијата беше прекината и продолжи по неколку минути. Следуваа: ГОЛЕМОТО ПАТУВАЊЕ на Мигуел Гомеш (Grand Tour, Miguel Gomes, Portugal, Italy, France) и ОЧИТЕ НА СТРАНЕЦОТ (Stranger Eyes, Yeo Siew Hua, Singapore, Taiwan, France, USA). Првиот, добитник на наградата за најдобар режисер на Фестивалот во Кан, импресионираше со визуелниот стил и апсолутно ја оправда наградата на Канскиот фестивал, која ја освојува откако пет негови претходни филмови учествувале во официјалната селекција на Канскиот фестивал. Шеста среќа за Мигуел Гомеш и се надевам дека нема да застане тука затоа што неговиот стил е оригинален и авангарден, тоа е стил што не испарува по една сезона и филмовите на Гомеш секогаш ќе имаат гледаност кај публиката со рафиниран вкус. Од официјалната селекција на Фестивалот во Венеција ни дојде ОЧИТЕ НА СТРАНЕЦОТ на Јео Сиев Ху, кој е дел од новиот бран филмски автори од Сингапур, бран препознаен во современата светска критика. Со Ли Канг Шенг (омилениот актер на Џаи Минг Ланг) во една



од главните улоги, Јео Сиев Ху реализира модерен филм ноар, клаустрофобичен и неизвесен до самиот крај. И таа една трилер-варијанта, со речиси банален заплет и истрага (полициска, но и на родителите) за исчезнување на едногодишно дете, Ху ја користи да ни прикаже богатство ликови, едно младо и ранливо семејство втурнато во проблемите што ги носи современието.

Третиот ден започна во 9 часот наутро во нова, трета, киносала. Киното „Казабланка“ е вистинско кино, а не адаптиран театар како „Калдерон“ и „Карион“, со неколку мали и комотни сали во кои почнав да се чувствувам како дома, а не како во музеј, на што сериозно личат „Калдерон“ и „Карион“ – театри со по 5-6 тераси, штукатури и разни декоративни украси. Го гледавме францускиот ЗАПРЕНО ВРЕМЕ (Hors du temp, Olivier Assayas, France) на Оливер Асејас. Блага семејна комедија сместена во времето на ковидот. За разлика од МОЈОТ ОМИЛЕН КОЛАЧ, овој филм веќе резонираше со мојата возраст и аспирации. Сегашниот живот на мојата генерација (онаа од 1960-тите) ме погоди. Вистината боли, особено ако е пренесена на толку убедлив начин. Филмот секако потсетува на автореференцијалните филмови на Вуди Ален, а кон тоа придонесува и главниот актер Винсент Макење (Vincent

Macaigne) во неговата улога на смотан, средовечен хипохондрик, кој од филмски критичар станал филмски автор (тоа е, нели, нормално во Франција и таму има безброј примери за тоа). Сепак, топлината, потенцирана со нарацијата на самиот режисер, која се создава во филмот и е резултат на севкупниот авторски тим на филмот, е суверена. И со овој филм Оливер Асејас останува еден од најинтересните автори од, сега веќе, постарата генерација. Следуваа два американски филмови: НА БОБ ТРЕВИНО МУ СЕ ДОПАЃА (Bob Trevino Likes It, Tracie Layton) во режија на Трејси Лејмон и БОЖИК ВО МИЛЕРС ПОИНТ (Christmas Eve in Miller's Point, Tyler Taormina) на Тајлер Таормина и, и двата ме освоија. И тоа не само мене туку и публиката и ФИПРЕСЦИ-жирито. БОБ ТРЕВИНО на крајот соодветно ја освои главната награда од публиката (инаку секој од филмовите се прикажуваше по трипати, во киносали со по 500 седишта, секогаш исполнети, што значи дека наградата на публиката е сосема релевантна), а БОЖИК ја доби наградата од критиката. БОБ ТРЕВИНО е дискретна мелодрама за една платонска врска помеѓу млада девојка и еден постар маж, Барби Фереира и Џон Легуизамо (Barbie Ferreira, John Leguizamo), кои се наоѓаат себеси во денешното отуѓено општество. Ред смеа, ред солзи, одлични



улоги пренесени од Фереира, која ја знаеме од серијата ЕУФОРИЈА и Легуизамо, кој го знаеме од безброј филмови од холивудската продукција. Публиката се забавуваше за време на овој мал, непретенциозен, независен филм, очигледно инспириран од реалноста од која потекнува авторката. БОЖИК, пак, е еден шизофреничен филм на Тајлер Таормина, со огромен број ликови, одлично снимен и одглумен, со одличен избор на новогодишна музика низ целиот филм. Неодоливо ме потсетуваше на АМЕРИКАНСКИ ГРАФИТИ на Џорџ Лукас, не во темата или содржината, туку во начинот на реализација и љубовта со која зрачи режисерот од платното, т.е. неговото дело. Хуан, колегата од житото, рече дека ова е сосема различно од сите божиќни филмови што ги гледал, јас додадов дека мора да признаеме дека тоа е и посебен жанр и посебна индустрија и дека, како што вели Хичкок, филмот ги прифаќа клишеата, но во исто време и ги одбегнува и дека е важно каде ќе те однесе клишеото. А клишеото нè однесе во сосема неочекуван правец и затоа си ја заслужи добиената награда. Лесно-тијата со која двајцата млади автори, режисерка и режисер, ги соопштуваат своите ставови и го создаваат својот свет е неподнослива. Мислам дека и публиката во преполните кинозали уживаше во овие доховити и емотивни претставници на нешто што допрва треба да стане нов бран на американски независни филмови. Мислам дека за овие автори допрва ќе се слуша. Да се надеваме дека американските автори застапени на овој фестивал ќе се потврдат и во иднина ќе бидат „новите деца“ на американската кинематографија. Денот, пак, заврши со италијанскиот ВЕРМИЛИО на Маура Делперо (Vermiglio, Maura Delpero, Italy, France, Belgium). Одлична семејна драма, која со право се закити со Наградата на големото жири во Венеција (Grand Jury Prize). Тоа е семејна драма на едно многудетно семејство на крајот на Втората светска војна во едно зафрлено италијанско село. Во семејството владее патријархатот, но полека се буди и свеста за улогата и значењето на жената во, но и надвор од семејството. Мајчинството е една од темите што се провлекува во филмот, имајќи ја предвид нејзината филмографија, тема што ја преокупира Маура. Со овој филм се преселивме во уште една кинозала – Театарот „Сервантес“.

Третиот ден започна со КРАЈОТ НА ЗАБАВАТА на Елена Манрике (The Party's Over, Elena Manrique, Spain, Belgium), одличен филм кој преку дискретни комични елементи говори за емигрантската криза, но и за кризата на западното општество и неговата декаденција. Богата наследничка, која буквално го



убива своето време осамена во својата огромна хаџиенда, одненадеж започнува да крие млад мигрант од полицијата. Станува зависна од неговото друштво, но прашањето е како да успее да го скрие младиот емигрант, кој одлучно сака да го продолжи своето патување. Работите дополнително се комплицираат кога домашната помошничка Лупе ќе го најде емигрантот, а и подоцна ќе открие дека емигрантот е емигрантка. Сè на сè, уште еден одличен филм што резонираше со вкусот на публиката. Следуваа двајца дебитанти. Првиот игран филм на Халфдан Улман Тондел, АРМАНД (Armand, Halfdan Ullmann Tøndel, Norway, Netherlands, Sweden, Germany), добитник на „Златна камера“ за најдобар дебитантски филм на минатогодишното канско издание; и шпанскиот СТАНУВАЊЕ АНА на познатата актерка, овој пат режисерка дебитант, Марта Нието (Becoming Ana, Marta Nieto). И двата филма фокусираат на проблемите на децата од преттинејџерска возраст. Халфдан Улман Тондел го има филмот во крвта. Тој е внук на Лув Улман (оттаму и презимето) и Ингмар Бергман. Избира својот првенец да го реализира речиси во една иста сценографија: во едно училиште т.е. во една училница и во коридорите на училиштето. И во такво клаустрофобично филмско опкружување, Улман успева да создаде драма, која се однесува на врничкото насилство, но и за манипулацијата со оваа честа појава, па дури и нејзината злоупотреба од страна на возрасните. Одвреме-навреме некој од актерите дури и ќе запееше и ќе заиграше. Апсолутно бергман-улмановски филм, плус

танцување. Вториот филм се однесуваше на родо-виот идентитет. Уште една често експлоатирана тема, не само во неодамнешните филмови, туку и во политичките милјеа. Секако е трауматично за родителите кога детето на рана возраст ќе одбие да биде она што е и сака да биде она што го чувствува. Тука има безброј перипетии и ситуации. Најчесто негативни. И на тоа се градат сите филмови на оваа тема. Но и овој филм беше реализиран одлично и суверено го кажа тоа што сакаше да го каже. За мој вкус, и двата филма беа премногу телевизиски. И сето тоа само водеше до големото финале на овој фестивалски ден: ТРИ КИЛОМЕТРИ ДО КРАЈОТ НА СВЕТОТ на Емануел Парву од Романија (Three Kilometres to the End of the World Emanuel Părvu, Romania). Кога филмот ќе го сместите во опкружување на романско село во романското Подунавје, кога ќе имате одлично дизајнирани (и одиграни) ликови што живеат во селото, како на пример: селскиот моќник, селскиот џандар, селскиот поп и родители на дете со различна сексуална ориентација од посакуваната, не ви треба некој особено спектакуларен заплет за да добиете филм што мора да се гледа. Веќе имав чуено за филмот, затоа што го освои „Срцето на Сараево“, а и наградата од критиката на овој фестивал. Исклучително интелигентен, мора да се гледа филм каде што нема што да се апострофира затоа што се работи за комплетен филм.

Претпоследниот ден го започнав со француско-шпанскиот МИЛОСРДИЕ (Misericordia). Необичен психолошки трилер што секако оддава почит на литературата на Патриција Хајсмит, па и на Жорж Сименон, но пред сè, на Молиеровиот „Тартиф“. МИЛОСРДИЕ секако беше еден од врвовите на фестивалската програма. Како и во Молиеровиот „Тартиф“, или БУДИ СПАСЕН ОД ВОДА на Реноар (Vaudu sauvé des eaux, Jean Renoir, 1932) имаме еден лик што ќе се всели во едно семејство и ќе предизвика хаос со своето присуство, не само во семејството туку и во селото. За компарацијата со Тартиф да биде уште појака, го имаме ликот на дволичниот селски свештеник. Филмот на крајот ја освои главната награда на фестивалот „Златниот клас“. Следуваше филмот што го отвори фестивалот, шпанскиот КЕ БИДЕ ПРАШИНА на Карлос Маркез Марсет (There Will Be Dust, Carlos Marques-Marcet, Spain, Switzerland, Italy). Затоа што го пропуштив отворањето, беше организирана проекција само за две лица, членови на жири и морам да кажам дека ми недостигаа други гледачи во салата затоа што тема на филмот е еутаназија. Малку умирање, малку кореографија и музика. Доста необично, трауматично, страшно, депресивно, особено за луѓе што сè уште не



сакаат да се помират со тоа дека крајот е неминовен. А не ми е првпат да се сретнувам со оваа тема, ВОЗЕЊЕ НА ЖИВОТОТ на Кристијан Зуберт (Tour De Force, Christian Zübert, 2014, Germany) беше далеку пооптимистички. Или тогаш бев помлад, па темата не ми пречеше толку? Смртта во некоја швајцарска индустриска зона, затоа што во Швајцарија и смртта е индустрија, не е нималку романтична и покрај музиката на Марија Калас што одекнуваше во фонот на филмот. По БЛИСКУ ДО СУЛТАНОТ на Хавиер Реболо (Close to the Sultan, Javier Rebollo, Spain, France), еден доста необичен филм што го прикажу-



ва животот на Габриел Веир (Gabriel Veyre), митолошки снимател на браќата Лимиер што оди на Ориентот за да го запознае султанот со најновите технолошки достигнувања на Западот, следуваше ЖЕТВА на Гркињата Атина Рашел Цангари (Harvest, Athina Rachel Tsangari, UK, Germany, Greece, France, USA). СУЛТАНОТ беше снимен раскошно од наградуваниот режисер Хавиер Реболо, кој со овој филм оддаде почит на еден заборавен снимател, авантурист и ентузијаст. Можеби сакаше да нè потсети дека кинематографијата сè уште е авантура, иновација и експеримент. И успеа во тоа. Филмот на Цан-

гари, која патем веќе ја спомнав на почетокот од овој текст при освртот на кариерата на Аријане Лабед, одлично се надоврза на етнолошките премиси на СУЛТАНОТ. Иако Цангари не наведува време и место каде што се случува дејствието, може да се препознае дека, сепак, тоа е реконструкција на некои обичаи од британскиот остров. Импресивен во секој поглед, ЖЕТВА ја покажа бравурозната умешност на Цангари да рекреира еден цел свет и со право е едно од најистакнатите лица на грчката, а сега и европската кинематографија.

Последниот прикажувачки ден не беше поре-

лаксиран од другите. Повторно четири филма: шпанскиот ЗДРАВНО МАРИЈА на Мари Кол (Salve Maria Mar Coll, Spain), францускиот ДИВИОТ ДИЈАМАНТ на Агате Редингер (Diamante en bruto, Agathe Riedinger, France), норвешкиот СЕКС на Даг Јохан Хагеруд (Sex, Dag Johan Haugerud, Norway) и кинескиот ЦРНО КУЧЕ на Гуан Ху (BLACK DOG, Guan Hu, China). ЗДРАВНО МАРИЈА нè внесе во проблемите на младите мајки со постпородилна депресија. „Што е тоа што ги тера мајките да извршат инфантицид?“ е главната тема на овој филм. Дали може да се спречи ако симптомите се препознаат навреме? Уште еден дидактичко-протелевизиски филм наменет за утринската општообразовна програма. Да не се разбереме погрешно, ова не е лош филм, но како што велеше Џон Форд: „Ако сакам да испратам порака, ќе напишам телеграма“. ДИВ ДИЈАМАНТ ме воведо во светот на младите „сакам-да-бидам инфлуенсерка и учесничка на ријалити ТВ-емисии“. ДИЈАМАНТ ги прикажа сите заблуди што ги имам/е кон тие луѓе, откривајќи ми/ни дека и тие се личности со сите мани и доблести. Е, овој филм успеа да ги избегне замките во кои беше западнал ЗДРАВНО МАРИЈА и успеа да се избори за кинематографска, а не за дидактично-поучна вредност. СЕКС, пак, воајерски нè вовлече во животот и интимата на две норвешки семејства. Бергмановски прецизно и суптилно, Даг Јохан Хагеруд нè возеше низ својата приказна, воведувајќи ни уште понекој лик како за-

чин. И во овој филм не изостана сцена со музичка точка. СЕКС ми беше фаворит на денот, ако не и на фестивалот. Последниот филм од официјалната програма беше кинескиот ЦРНО КУЧЕ. Убава драма за едно необично пријателство во една навистина необична ситуација кога кучињата скитници преземаат еден град од кој луѓето интензивно се исекуваат. Сепак она одлично ќе го расипеме со констатацијата дека филмот е премногу клишеизиран (Хичкок, нели) и ѝ го дава на публиката она што таа го очекува. Главниот актер е поранешна рок-ѕвезда и затоа низ музичките кулиси на филмот се провлекува „Мајка“ на Пинк флојд (Mother, Pink Floyd); во градот доаѓа циркус; таткото на главниот лик е алкохоличар што се грижи за тигар во запустена зоолошка; куче што кога ќе умре остава зад себе пород... Составено прилично холивудски, што не е комплимент за оние што не сакаат холивудски филмови. А јас пак сакам да погледнам дел од холивудската продукција, ама кога гледам кинески филм, очекувам да ја видам и кинеската.

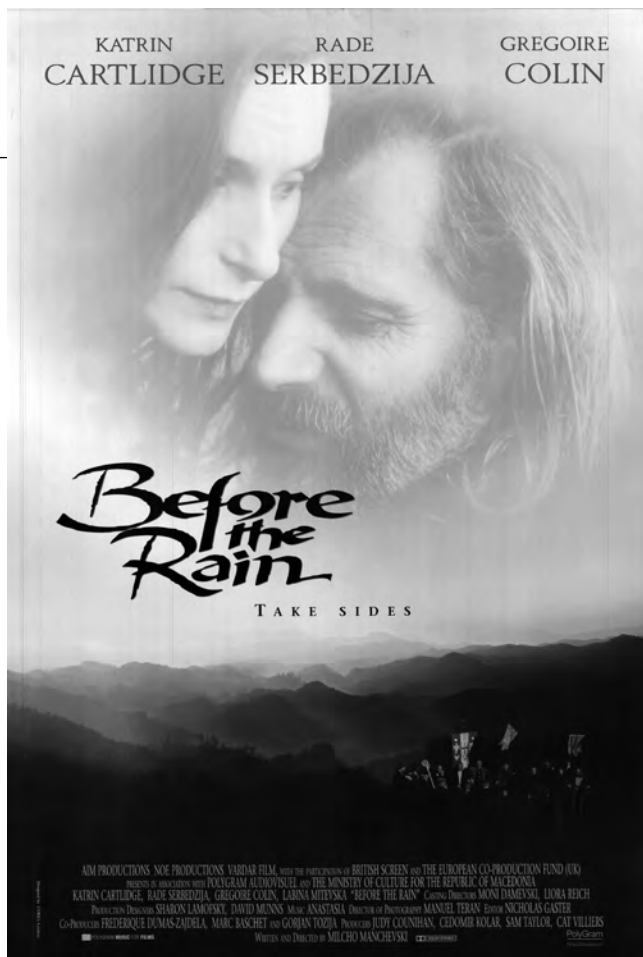
Шест фестивалски денови и дваесет и два филма одгледани во еден здив. Пофалби за организаторите, кои успеаја да ги донесат поголемиот број од авторите на филмовите и пофалби за селекторите, не само на официјалната програма туку и на сите други, секако не полоши, селекцији. И најголема пофалба за ентузијастичката публика на СЕМИНЦИ, жителите на Ваљадолид, кои како река доаѓаа на проекциите и успеваа да ги препознаат сите филмски бисери прикажани на ова издание. И уште нешто за публиката и нивната љубов кон киното... таа секогаш со искрен аплауз го поздравуваше техничарот што ги тргаше микрофоните од сцената по најавувањето на филмот. Секако, и за публиката и нивната култура се „одговорни“ организаторите што обезбедија еден грст Q&A сесии, прес-конференции, телевизиски презентации (импровизирано ТВ-студио беше поставено во центарот на градот) и сè што треба за еден град да дише заедно со еден фестивал. Преполните кинозали покажуваат дека Ваљадолид не само што има рафинирана и бројна филмска публика, која ги следи филмските проекции од 9 часот наутро до длабоко по полноќ, туку тоа дава и насока како треба да се однесува секој филмски фестивал, па и не само фестивал – како треба да се однесува секој град кон кинематографијата. И тоа ми дава голема надеж да ги надминам личните шубиња всадени и подгреани и од повеќе возрасни филмски автори (неодамна го читав Рајко Грлиќ, кој во една пригода беседи за смртта на киното), надеж дека најавената смрт на киното сепак ќе треба да почeka.



д-р АТАНАС ЧУПОСКИ

## МИЛЧО МАНЧЕВСКИ ЗА „ПРЕД ДОЖДОТ“ – ПО 30 ГОДИНИ

- извадоци од книгата „Милчо за Манчевски“;  
приредувач: д-р Атанас Чупоски, издание на  
Кинотека на Македонија, Скопје, 2024 -



УДК 929Манчевски, М.(047.53)(082.2)  
УДК 791.633-051Манчевски, М.(047.53)(082.2)  
УДК 791(497.7)(047.53)(082.2)  
Киноплис 63(35), 2024



Отидов од една земја, се вратив во друга, односите меѓу луѓето се променија, некои пријатели се преселиле, некои се со жени, деца. Чувството на враќање ми беше страшно силно, емотивно. Ми беше многу драго да се видам со блиски луѓе, ми беше многу чудно што работите се промениле и гледав дека ќе се менуваат уште повеќе. Тој распад на Југославија, тој почеток на војната го следев од Њујорк, го следев преку „Њујорк тајмс“ и го гледав речиси како странец...

...И оттаму, од тоа доаѓање тука и од тоа што го читав за татковината ми се роди идејата за ПРЕД ДОЖДОТ. Уште веднаш се викаше ПРЕД ДОЖДОТ филмот. И напишав синопсис на пет странички, во три дела, уште оттогаш знаев дека треба да бидат три дела. Сакав да биде навидум едноставен, едноставна приказна, краток филм, завршува краткиот филм, имаш втор, завршува и тој, имаш трет и при крајот сфаќаш дека се спојуваат и стануваат едно и дека се многу покомплексни отколку што ти се чинело додека си ги гледал. Идејата беше отсекогаш таа. Ја напишав како синопсис, не очекував дека некому ќе му се допадне, мислев дека не е комерцијална...

...Го ставив синопсисот во две коверти и го пратив, една до „Еим продакшнс“, другата до „Бритиш

скрин“, институција на британската држава, веројатно најважен финансиер на филмови во Европа во тој момент. Погрешно на Сајмон името му го напишав, не знаев како се спелува Пери. Се јавив после една недела, „не сме го прочитале“, после две недели се јавив, Сем Тејлор од „Еим продакшнс“ вика: „А бе знаеш, тоа што е во три дела, тоа веќе не е модерно“ и го одби проектот. Се јавив во „Бритиш скрин“, го добив Сајмон, доцна свонев, он сам останал во канцеларија. „Hi, this is Milcho“<sup>1</sup>, викам, тогаш така се претставував, мислев дека полесно беше за памтење и за изговарање без презиме. Сајмон мислеше дека јас тоа од самоверба и ароганција го кажувам. А јас исплашен, ама упорен. „Да, да“, вика, „го читаме, нè интересира, ќе ти пишеме.“ Ми пишаа, ме прашуваат: „Имаш ли сценарио?“ Викам: „Ќе имам сценарио кога ќе го нарачате“, затоа што два три пати веќе имав ситуации каде што на продуцент ќе му се допадне синопсисот, јас многу ќе се израдувам, седам со месеци, пишувам сценарио, ќе му го пратам, него го нема. И најдоа некои пет илјади фунти за развој на сценариото. Јас – „детска радост, еве, ќе правиме филм!“...

<sup>1</sup> „Здраво, овде е Милчо“



...Кај сценариото ги привлекол самиот текст, структурата, тој круг што не се затвора како што треба, емотивноста, ликовите, чувството на исчекување што е проткаено низ целиот филм уште од насловот, универзалната приказна за војната која им беше битна...

...Јас функционирав на адреналин и многу верував во филмот. Знаев дека тоа што го правам е добро или барем најдобро што јас можам да го направам. И тоа што имав „тепачка“ со нив, на некој перверзен начин ми даваше дополнителна енергија. Бев страшно фокусиран. На пример, од целиот македонски материјал ништо не видов, сè додека не се преселивме за Лондон. Значи, целиот филм морав да го имам во глава. Не видов дали овој кадар функционира и дали може да се нареже со оној кадар, од онаа страна. Не видов дали има дупки во глумата и дали сценографијата функционира онака како што треба, дали фарот е доволно брз или е пребрз или се тресе, како функционираат боите...

...Беше многу тешко снимањето на филмот, плус јас самиот си ја направив уште потешка работата за да добијам побогата слика. За секој кадар да биде оптимален, неколку сцени беа поделени, истата сцена да се снима на две локации. На пример, смртта на Александар: кога гледаме кон дрвото кај што он гине, тоа е снимано кај Мажучиште, близу Прилеп. Контрапланот, кога снимаме во спротивен правец, кога он излегува од бачилото, тоа е снимано близу Штип. Едното го снимивме во септември, а другото го снимивме на крајот на октомври. Во меѓувреме дојдоа други статисти, друг директор на фотографија, друга скриптерка. Едниот кадар е облачен, другиот сончев ама никој не го забележува тоа ако сцената функционира. Ова спојување на две различни локации во иста сцена го правев за да ги имам најдобрите можни кадри визуелно. Тоа многу ја отежнува работата, се селиме и повторуваме цели сцени и морав сè да имам во глава, да знам однапред како ќе изгледа, како ќе се монтира секој кадар. Ама вреди...

...За ликот на Александар разгледував неколку, и македонски и југословенски глумци, а Раде – на Раде израснав. И филмовите негови и тоа што го играше на телевизија, Никола Тесла го играше. Како гимназијалец купив плоча со поезија што ја рецитира Раде Шербеџија<sup>2</sup> – „Не дај се Инес“ на која имаше и нешто од Едгар Алан По, имаше и други работи. И Раде беше една од опциите. Додека тоа го размислувавме, по игра на случајност се сретнавме во Лондон, затоа што он тогаш беше човек без татковина. Во Загреб се осети дека не е добредојден,

во Белград исто така, во Љубљана не му беше убаво. Ванеса Редгрејв го поканила тогаш сосе фамилијата да живеат кај неа и он тогаш живееше кај неа во Лондон. Јас почнав да го спремам филмот, и затоа што он беше еден од глумците за кои размислував, се сретнав и со него и бев како учениче: „Како да работам со него?“ Ама, си викам, тоа ми е работа и ова ми е шансата. Зборуваме и нему многу му се допадна сценариото. И јас знаев дека он ќе му даде еден романтичен аспект на целиот филм, што на



<sup>2</sup> „Не предавај се Инес“ (Ne daj se, Ines, 1973), музика и текст: Арсен Дедиќ (Arsen Dedić), рецитира: Раде Шербеџија (Rade Šerbedžija)

---

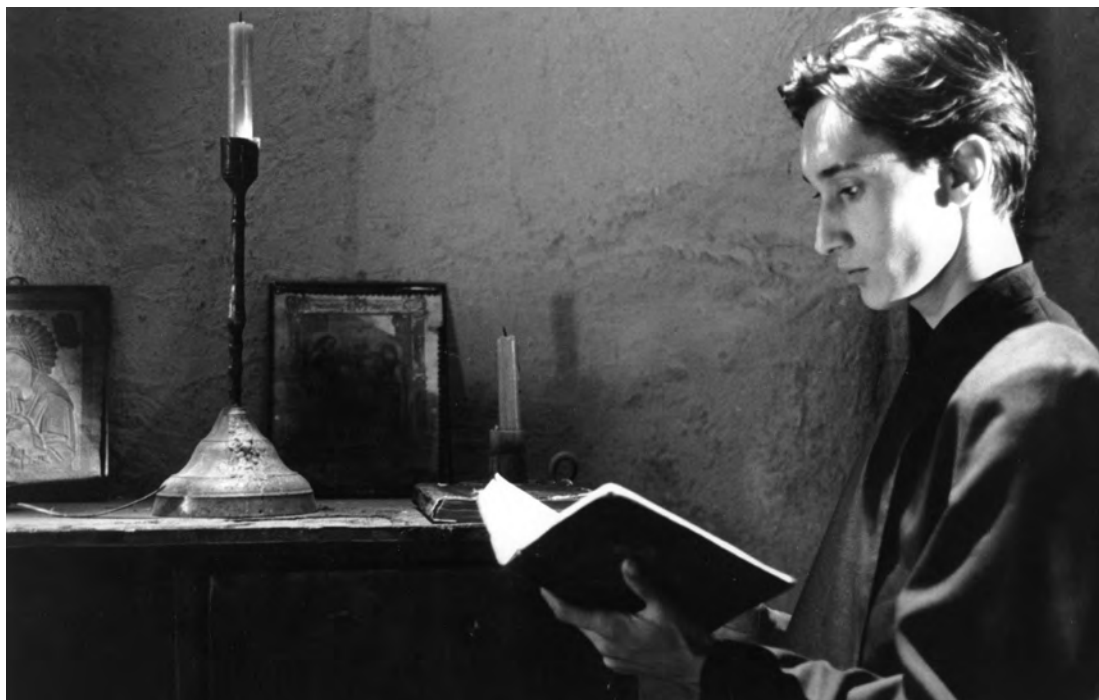
крај испадна дека е одлично, дека е исклучително добро, еден контрапункт на тежината...

...Знаев и дека ќе треба помош со македонскиот јазик, па му викам: „Може ли да ангажираме човек да ти помага со македонскиот изговор?“ „Да, апсолутно.“ Виолета Николовска ја ангажиравме и после ми дојде најтешкиот момент, значи една-две средби имавме во Лондон пред да се одлучам. Викам: „Раде, пиеш ли?“ „Не.“ „Е“, викам, „супер, те молам, немој да пиеш.“ И факт е, додека снимавме, до пред крај на снимање, не пиеше...

...Дечкиве од „Анастасија“ снимаја три песни, од кои две на крај влегоа и во филмот. Едната беше „Со маки сум се родила“, втората „Зад девет врати железни“ и уште една. Музиката беше спектакуларна. Оригинален звук, сериозно базиран врз фолклорот, аранжмани топ, Вања Лазарова маестрална...

...Речиси секој филм е тежок да се направи, ама овој беше особено тежок. Морав да го бранам делото. Јас немав ниту многу искуство, не бев на свој терен, никого не познавав, немав репутација. Еве, и денес, после сето искуство, после седум-осум





филмови и еден куп други продукции, гледам дека тоа беше исклучително тешка продукција. Тогаш дури се зареков дека повеќе нема да работам...

...Фактот дека воопшто го завршив ми беше доволна награда, така се чувствував. А тоа дека филмот отиде во Венеција, па после дури и дека победи и дека доби уште триесетина награди, и дека се памети и сè уште се пишува и зборува за него и го предаваат по цел свет и го вбројуваат во 1 000 најдобри на сите времиња и дека го сметаат за национално наследство во Македонија – тоа сè му дојде само како бонус, како јаготка на шлагот...

...На премиерата во Скопје ме седнаа до Киро Глигоров, кој многу ме сакаше, а и јас страшно го почитував и го сакав. Знаеше да ме седне и да ми раскажува секакви истории. Ме седнаа до него, почнува филмот и како што почнува, викам: „Извинете претседателе, морам да идам до проекција, да видам нешто со проекцијата дали е во ред“. Излегов и не се вратив. А Киро го гледаше филмот, по втор пат, со мерак...

...Првиот пат го гледаше уште кога дозна дека филмот е поканет во Венеција, уште пред каде било да биде прикажан филмот и побара да го види. Он беше голем љубител на филм, а веројатно и го интересираше што ќе излезе од Македонија, и политички веројатно го интересираше. Како и да е, ние му организиравме проекција во тогашно кино „Центар“, денес „Милениум“, и он дојде со двајца телох-

ранители. Јас седев до него за да му преведувам од англиски, на уце, затоа што филмот сè уште не беше титуван, беше првата копија. Зад нас седеше глумец од Албанскиот театар, кој му ги преведуваше деловите што беа на албански, и го изгледавме филмот. Како што заврши, почна шпицата, Киро стана и почна да аплаудира, сам во празна сала. Станаа телохранителите и тие аплаудираат. Една надреална, преубава слика...

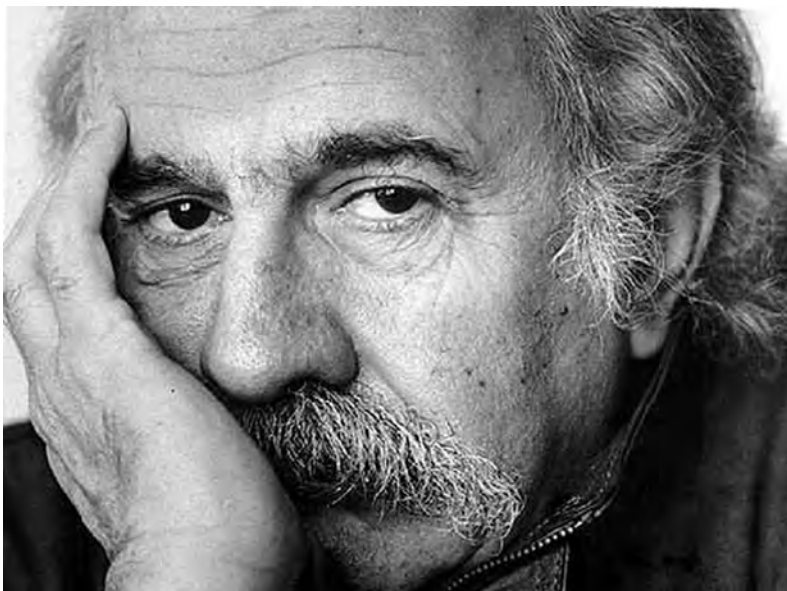
...Мик Џегер во тоа време имаше, не знам дали сè уште има, продуцентска куќа – „Џегед филмс“. Тие сакаа да снимат филм за Тина Модоти, италијанска фотографа која живеела во Мексико и ми го нудеа проектот. И за мексиканската сликарка Фрида Кало ми се чини дека нешто спремаа и како дел од тоа дружење, како начин да ме кандисаат да го работам филмот, ме викнаа на роденденска журка кај него дома во Вест Холивуд, мала журка, три-четириесет луѓе имаше. Беше од „Монти Пајтон“ Ерик Ајдл. Беше еден симпатичен момент, ме запознаваат со Мик Џегер и он вика: „Ah, Manchevski, 'Before the Rain!'“<sup>3</sup> Стоеше со Дон Воз, неговиот продуцент и почнува нему да му го раскажува ПРЕД ДОЖДОТ. Стојам таму и си викам: „Човече, јас го слушам Мик Џегер како го прераскажува мојот филм на друг човек. Немам веќе што да постигнам во кариерата...!“

<sup>3</sup> „А, Манчевски, 'Пред дождот!'“

СТОЛЕ ПОПОВ

## СЕЌАВАЊЕ НА ЖИВОЈИН ПАВЛОВИЌ (1933 – 1998)

- прилог од книгата „ЖИВОЈИН ПАВЛОВИЌ,  
кино-поет на големото црнило“, издание на  
Лесковачки културен центар, 2022 -



Живојин Павловиќ (1993-1998)

УДК 791.633-051 Павловиќ, Ж.(049.3)  
УДК 821.163.3-94  
Кинопис 63(35), 2024

### Кино-поет на големото црнило

Во таа далечна 1981 година, видно вознемирен, шетав по ходниците на ЦФЛ (Централна филмска лабораторија) во Кошутњак и ги броев минутите до излегувањето на првата копија од мојот прв долгометражен филм ЦРВЕНИОТ КОЊ од машините. Исцрпен до срж, иако моите документарни филмови ги освоија најголемите југословенски и светски награди во последниве години, не ми беше утеха тоа што критичарите веќе ме прогласија за нова ѕвезда. Знаев дека влегувам во многу подлабоки води и во сосема нов и покомплициран свет, во океан на неизвесност каде што веднаш, како некој давеник, со поглед го барате првиот остров како прибежиште, ако воопшто имате и малку среќа. А тој ден, имав многу среќа! На вратата од филмската лабораторија се појави Живојин-Жика Павловиќ. Маг, човек со отворен ум и со нови идеи, несомнено една од најинтересните и најавтентични личности на југословенската кинематографија и современата литература. Уметник со кауза и интегритет, човек со слободарски дух, вистински комита – бунтовник со причина, контраш на државата, режимот и системот. Немилосрден борец против општата нетрпеливост, конформизмот, „розовиот молерај“ и демагошките идеологизации. Кино-поет на големото црнило. Дисидент кој секогаш оди против бурата што доаѓа, полетува високо и оди директно во окото на торнадото, го излева црнилото наталожено во душата, доживува лична катарза, го пробива ѕидот со глава и со Божја милост, секогаш останува жив! Безрезервно – Жика и Мак (Душан Макавеев) беа водечките култни фигури за нас, младите југофилмаџии, кои сакаа со широко отворени очи да гледаат на актуелната стварност и на животот, без разубавувањата и лицемерните компромиси,

кои доминираа во тогашниот филмски и општествен жабурник.

Собрав малку храброст и: „Професоре, дали ќе имате време да го погледнете мојот прв долгометражен филм?“ Веќе по еден час, ние двајцата седевме во празната сала пред белото платно. Се слушна зуењето на проекторот и започна играта на светлината и сенките, што за мене значеше 140 минути неизвесност и треперење. Скришум и отстрана повеќе гледав во лицето на Жика и во неговите реакции отколку во филмот, бидејќи првата копија може да се поправи, но првиот впечаток и доживување, не! Тие секогаш остануваат, барем како една точкичка тетовирана во меморијата. Жика гледаше со отворено срце, со нескриени емоции, спонтано и крајно искрено. На неговото лице сè уште се оцртуваше детската вљубеност во филмот, изгледаше многу, многу помлад од повеќето мои врстници! На средината на филмот има сцена во која ликовите, далеку од својата татковина, на работ на пустината, во полупијана еуфорија, почнуваат да пеат... прво пеат македонска песна, па грчка и на крај, руска! И тоа трае едно 6-7 минути. Ми стана непријатно: „Го претерав тука, ќе морам да го скратам!“ „Никако, остави го! Функционира, и јас на почетокот мислев дека ќе падне!“ По завршувањето, кратко ми рече: „Не е лесно да се задржи и внимание и тензија речиси два и пол часа. Ова го истера, и тоа жестоко!“ Заеднички заклучивме, со смеешење, дека не треба да се надмине границата од три часа, како „граница за мочање“.

Неколку години подоцна, Жика во едно од своите ретки мегаинтервјуа за магазинот „Интервју“ изјави: „Во овој момент, верувам во Столе Попов и Емир Кустурица. Тоа произлегува од мојата склоност кон филмови кои имаат фуриозен карактер, кои се врзани за човечки страсти, како што се нивните филмови...“ Тие зборови многу ми значеа, сè уште ми значат и ми се подраги од сите награди и признанија што ги добивав за моите филмови, а богами ги имаше, и тоа многу. Ме радуваше тоа што доаѓа од устата на човекот кој заедно со мојот професор Радош Новаковиќ го сметам за мој втор неформален учител.

Друга коинциденција е и тоа што моето одење во Белград во 1969 година и запишувањето на Филмската академија се совпаднаа со објавувањето на книгата на Жика „Гаволов филм“, огледи и разговори, инспиративна и оригинална вивисекција на интимното восхитување од филмската уметност и феноменологија. Сè уште се сеќавам на неговиот наједноставен одговор на прашањето – што е филм? „Филмот е поезија на подвижните слики, сликовна пластика и експресија, автентичен ритам



Книгата „ЖИВОЈИН ПАВЛОВИЌ, кино-поет на големото црнило“ (Лесковачки културен центар, 2022)

на менување на сликите! И ништо повеќе? Ништо повеќе...!“ На ова место Жика стави точка и според мене, го создаде најубавиот хаику-сублимат за филмот!

Жика уште во 1983 година ми го даде сценариото за ТРАГА ОД ДИВЕЧ (Trag divljači), на кое соработуваше и неговата сопруга Снежана. Во тоа време, тоа беше љубовна психолошка драма: раскошен социјалистички селски мотел завеан во снег; Славица, професорка по биологија во гимназија, дојдена на училишна екскурзија; Аљоша, развратен провинциски келнер и група ЈУ-функционери дојдени на лов на диви свињи! Длабоко емотивната и искрена Славица и многу помладиот од неа, но примитивен и недоделкан, Аљоша, влегуваат во лавиринтот на потсвесното и инстинктивното, доживуваат страствена и дива љубов, како пламен запален со чкорче кибрит. На камиевски осветлениот снег остануваат „трагите од дивеч“, кои по првата виулица ќе бидат избришани, а ќе остане само трагата на слатко-горчливата илузија и заблуда која навестува двајца потенцијални губитници во животот. Уште од тогаш во психолошките профили на ликовите на Жика се чувствуваа спротивставување и проникнување на „центрипетални и центрифугални“ сили, кои тој подоцна ги постави како оска во своите филозофски размислувања за „кристалните и аморфните цивилизации“. Жика одамна зборуваше за луѓето што осцилираат помеѓу светот на природата (аморфни) и светот на културата (кристални)! „Европа претставува организација и удобност наспроти пот и труд, празнина и јаловост наспроти духовно богатство и духовна возбуденост. Европа е како убава истренирана и дисциплинирана пудлица, Балканот е олицетворение на слободата и виталноста, која зрачи со убавината на неосвоива дива сверка!“ Интересно е што дури десет години подоцна, Семјуел Хантингтон ќе ја напише книгата „Судир на цивилизациите“ (The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order, 1996)!

Проектот ТРАГА ОД ДИВЕЧ на почетокот на 1984 година беше пред реализација, но се востанови дека тоа е обид во погрешно време, што не беше невообичаено. Во „Вардар филм“ беше донесена принудна управа и нормално, на „апаратчиците“, полтроните и кодошите нешто им „засмрде“ на продолжување на „црниот бран“ и на „замаскирана субверзија“, или поедноставно речено, ги исплаши името на Живојин Павловиќ. (Инаку, неодамна снимениот ТРАГА ОД ДИВЕЧ (2022) на Ненад Павловиќ е правен според сосема ново сценарио.)

Меѓутоа, нашето дружење продолжи и веќе кон средината на 80-тите години со Жика поминавме

неколку возбудливи денови, крстосувајќи низ Македонија во потрага по локации за неговиот нов филм ОСЛОБОДУВАЊЕТО НА СКОПЈЕ, според драмата на Душан Јовановиќ, која, за жал, тој никогаш не ја сними. Во мртвата трка помеѓу балканските гурманлаци со тиквешко црвено или жолто налевање во зачадени кафеани и биртии, течеа страствени разговори за главно невидливи и неразбирливи работи... За филмскиот инстинкт, за интуицијата, за меракот, за потсвесното, за пулсирањето на ритамот, за атмосферата и за штимунгот, за насланата артифициелност, за тајните на филмскиот флуид...! Жика имаше опсесивна желба и неисцрпна енергија да оди по излижана калдрма, да влезе во секоја куќа што му изгледаше фотогенично, да го разгледа секој двор од различни ракурси, да стои долго пред старите порти и бунари, да се симне во секој трошен подрум и фиксирано да зјапа во слоевитите патини на сидовите. Беше опиен од автентичноста на секој детал, од секој необичен човек, од старите обичаи, од секоја ендемска ситуација, зборови, мимики, гестови или од релјефите на збрчканите лица, на вдлабнатите брчки околу очите што зборуваат или на прстите пожелтени од тутун. Очигледно, сето тоа беа мали скапоцени камења, кои ја збогатуваа основата што се провлекуваше низ сите негови филмови и која му овозможуваше низ таква атмосфера, амбиент и луѓе да го сугерира своето силно интимно чувство за светот, изразено со впечатлива експресија и оригинален стил.

Пролетта 1989 Жика ми даде текст од Мирко Кочач и ми рече: „Ова мора да го прочиташ, како да пишувал за тебе, а не за мене! Прочитај го и јави ми што мислиш“.



Столе Попов и Живојин Павловиќ

Веќе го знаев неговото гесло дека не е важно дали сам го пишуваш сценариото или читаш туј текст. Кажуваше дека често кога самиот пишува, тоа доста го испразнува и го исцрпува набојот на неговата фантазија, па потоа му е тешко истото и да го режира. „Види, доколку ова те придвижува и ти ја буди фантазијата, ако се гледаш себеси во тоа, и го прифаќаш како свое, и се совпаѓа со твојот светоглед, ќе го режираш како и самиот да си го напишал.“

Му се јавив следниот ден: „Сосема си во право, но ова е напишано како радиодрама и со чист дијалог, а ние тројцата треба да седнеме и да го доведеме до форма на сценарио!“

- Што те потресе, а што најмногу ти се допадна?

- Беспрекорно функционирање на апсурдот, репресијата и насилството во оваа наша „Југа“, како наша неизбежна извесност, но и надеж дека „комуњарите“ ќе бидат последните заговорници против Бога! – одговорив.

- Се разбира, ако големите демократи не ги надминат во светла иднина! – прснавме во смеа и во истиот момент се согласивме еден со друг.

Веќе кон крајот на ноември, седиме ние тројцата кај Мирко, некаде на врвот на солитерот на Коњарник и се договараме околу сценариото на филмот ТЕТОВИРАЊЕ, кога влезе Боба, сопругата на Мирко, го вклучи телевизорот и ни рече: „Чекајте малку, ова мора да го гледаме!“ Одеше во живо, Романија, револуцијата што веќе беснееше и крвавиот пуч во Трговиште. Се одвиваше судењето на Никола и Јелена Чаушеску пред воен суд. Изведени пред стрелачки вод и погубени! Неверојатен, миговен и брз пад на еден од најрепресивните и најсурови режими во Европа! Реки од луѓе на улиците, а ние четворицата зјапаме во исечените дупки на романските знамиња. Ги гледавме тие разулавени, лути, уплашени, очајни или радосни, понекои тажни, други насмеани и полни со нескриена надеж.



**Живојин Павловиќ, Душан Макавеев  
и Столе Попов**

Гледавме распад на една реалност многу слична на нашата. Горчлива реалност чиј идеолошки гнилеж долго време нè разјадуваше и нас, а сега несомнено се приближуваше кон својот крај и кон големи промени.

Подоцна, околу почетокот на 1992 година, Жика ми се јави од снимањето на филмот ДЕЗЕРТЕР и ми рече дека му се јавил на Мак да дојде на снимањето бидејќи сакал со него да снимат само еден кадар во кој тие двајцата, облечени како двајца заговорници, стојат „зад решетки“, што беше нивна дамнешна желба.

Ми рече: „Мак сенешто ми одложува, а знам дека тебе нема да те одбие. Ќе ви испратам кола и ќе ве чекам!“ Така и беше. Никогаш не го прашав Жика зошто сакаше тоа да го снимат, но идејата беше одлична и будеше разни интересни асоцијации, а знам дека тој не сакаше да ги објаснува своите филмови, што е случај и со мене, или можеби тоа е токму под влијание на Жика.

### **Голем уметник со кауза**

Денес во 2022 година, во овие денови на тотално лудило кога човештвото несомнено се доведе до самиот раб на Третата светска војна, кога човечко безумие и глупост го превртеа светот наопаку, се обидувам да воспоставам корелација, рефлексивна и дијалог со ставовите на Жика, со неговите мисли и творештво. Тој секогаш можеше да види далеку, до крајот на хоризонтот, но и зад планините. Не можам а да не се присетам на неговиот филм ДО ВИДУВАЊЕ ДО СЛЕДНАТА ВОЈНА (Na svidenje v naslednji vojni, 1980). Тој велеше: „Војната е едно слободно вентилирање на сè што е човечко. Војната е ужасна, војната убива и уништува, но како некој витален и трагичен императив на животот, за жал, постои и ќе постои. Всушност, војната е универзален и сеопфатен морален и психолошки стриптиз на човештвото“. Би било интересно денес да се слушне што има Жика да каже за лудото релативизирање на фундаменталните логички и филозофски системи и принципи, како што се тврдењата за „војните предизвикани од ништо и испровоцирани без причина“, или за неолибералните трактати и демагогии за демократијата, или на естетско-теориско ниво, за лесната површност на филмските драмски и психолошки структури.

Ќе земам еден пример: Аристотеловата теорија на каузалноста е дел од јадрото на античкиот филозофски систем, темел на меѓучовечките односи и животот. Спиралата на кругот, причина и последица! Ако, според Жика, филмот е „максималната илузија на животот“ – тогаш и во драмската структура на филмот, каузалноста е доминантна мотивација и психолошка основа на човековото однесување. Од основните емоции до катарзичните пароксизми на

страста, љубовта, омразата, доброто и злото, вистината и лагата, искреноста и лицемерието, војната и мирот...! Би било интересно да се види како Жика со својата виспиреност, во овој нов контекст, сето тоа денес би го поврзал.

Од денешен аспект на сложеност на новата интернет-ера, интересно е размислувањето на Жика за тоа дека „...објективната вистина не постои. Постои субјективна вистина, мал или голем број субјективни вистини од кои се создава илузијата на таканаречената објективна вистина. Од суштинско значење за творецот е тој да ја следи својата субјективна вистина“. Имено, да ја изрази најсугестивно што може, бидејќи таа станува и „филмска вистина“ преку која се доаѓа до што поголем степен на идентификација на публиката со ликовите и содржината на филмот. Што би рекол Жика денес за феноменот на „филмската вистина“ и за бескрајните можности за манипулација, во зависност од личните морално-етички норми и нечесни искушенија на оние што ја создаваат? До која мера еден филм може да биде гола пропаганда?

Неодамна прочитав изјава на сопругата на Жика, Снежана Лукиќ, каде што таа вели: „Денес мора да припаѓаат на некоја група или клан за да можете да ги реализирате своите идеи. Денес Жика уште полошо ќе поминеше“. Си замислив блага иронична насмевка под мустаќите на Жика и се сетив на нашите зафркавања во врска со „демократијата како најмало нужно зло“.

Порано барем се знаеше дека ако Мурто вика „долу влада!“ тој ќе заврши зад решетки. Но денес, тој ќе оди во некоја банда или партија, а народот со сигурност знае дека по Мурто ќе дојде Курто, кој е уште полош, посуров, поалчен и побездушен, подготвен да ја раскине „саканата си“ држава во самата нејзина утроба. Ми се буди асоцијација на Сократ: „Демократијата ќе се обиде да ги задоволи сите, дур и најголемите крадци и измамници, а потоа кога тие криминалци и злосторници на 'демократски' начин ќе ја преземат власта, сега како политичари, ќе воведат тиранија полоша од сите монархии и олигархии!“ Тоа ме враќа на духовитиот и саркастичен коментар на Жика за владеењето на комунистите во однос на овие новообоеани демократи: „Па тоа, за споредба, беше како периодот на уметноста и просперитетот на Перикле. Како поинаку да се протолкува фактот дека сите тие филмови од 'црниот бран' беа снимени и финансирани од самата држава!“ Тоа, пак, ме наведе да си помислам дека ако Платон пред две илјади и триста години сфатил дека тројца овчари можат да го надгласаат него и Сократ и дека, како резултат на тоа, тие тројца можат да одлучуваат за судбина на овие двајца, која сила денес нè спречува да го споделиме нивниот сомнеж? „Бидејќи сите идеологии откако е светот и

векот неминовно доживуваат порази!“ – упорно велеше Жика и очигледно беше во право! Дали се повторно во прашање несовршеноста на човечкото битие и неговите мрачни нагони, тајните на човечката психа, алчноста и менталитетот?

...

Пред десетина години го напишав дијалогот за мојот филм ДО БАЛЧАК (2014), кој тече помеѓу Англичанката Тереза Ламберт и комитата Крсто:

- Крсто: Тереза, ти си кристал... Јас сум оган... Хаос!

- Тереза: Јас го прифаќам хаосот... Хаосот не ме прифаќа мене... Повторно Рембо!

И повторно, по толку изминати години од мое то повремено дружење и искрено пријателство со Жика, се фатив себеси во неговиот свет! Сосема несвесно и инстинктивно!

А неговиот свет е како вулканска лава, срж и магмата на она што тој го доживуваше како „сув живот“ на огромното мнозинство обични луѓе на оваа планета. Губитници и несреќници, сонувачи кои врескаат од желба за живот, а судбината безмилосно ги товари на хартиени чамци и ги фрла во поројот на реката на животот! „Секој човек во одреден момент ќе се судри со чувството на сопствената немоќ и бесмисленост“ – велеше Жика.

Животот е некаде таму, далеку, како вечното тркало на каузалитет помеѓу ЗАСЕДА(та) (Zaseda, 1969) на Жика и големите илузии на сите идеологии, СОБИРАЧИ(те) НА ПЕРДУВИ (Skupljači perja, 1967) на Саша, кои летаат во воздухот над патиштата на бескрупулозниот живот, Макаевевите МИСТЕРИИ НА ОРГАНИЗМОТ (W.R. – Misterija organizma, 1971), кои сексот го сметаат за најефикасен лек против секоја индоктринација, или Џими Барка, кој во борбата да се отргне од алигаторските челюсти на животот, останува МРТОВ И БЕЛ (Kad budem mrtav i beo, 1967) над дупка во полскиот кенеф!

Во тој негов свет, светот на поетиката на грдото и суровото, Жика за себе го избира патот на целосна индивидуална слобода, сосема свесен дека „целиот свој живот ќе оди наспроти течението и секој чекор ќе го прави со огромен напор, обидувајќи се да ја истргне ногата од иловицата“.

Зборувајќи за себе уште во далечната 1967 година, Жика ќе рече: „На мојот темперамент и на моите ставови им одговара анонимноста. Би ми било морничаво доколку во приватниот живот би бил нешто поинаку од другите луѓе: на пример, во тролејбус, или во воз, или на пазар, или каде било, да не сум еден од 135-те запотени, нервозни и уморни лица“.

...

Драг Жика! Мојата најдлабока почит, и огромно благодарам...!

М-Р ДАНИЕЛА СТАНКОВСКА ПЛАЧКОВСКА

## ФИЛМ И ФИЛМСКА ПИСМЕНОСТ

- извадоци од книгата „Филм и филмска писменост – писменост на подвижни слики / филмско образование / филмска писменост; развој на критички, креативни и културни вештини – клучен елемент на писменоста на XXI век – од рамка до влијание“; автор: м-р Даниела Станковска Плачковска, издание на Флип бук, 2023 -



„Филмот и денес и во минатото е воспоставена практика за комуникација, но и пристап кој овозможува едукација, односно културно, креативно и критичко описменување (наставно-образовно средство/алатка за учење)“

Брзиот технолошки развој и новите медиуми за комуникација, доминацијата на подвижните слики во секојдневниот живот, како и огромната палета на медиумски производи достапни за потрошувачка се едни од клучните двигатели за проширување на традиционалниот поим и концепт за писменост кои наметнаа потреба за развивање на нов сет компетенции и вештини. Токму во овој контекст, и во македонскиот јавен дискурс се актуализираа термини со значенски опфат на форми на писменост (медиумска и дигитална писменост), чија примена е во насока да им се овозможи на луѓето, но и на децата и младите покрај учење, да развијат и способности, со цел да одговорат на денешната дигитална и мултиписмена реалност, како и да ги поттикнат и подготват за активно учество во општеството, културата и самото модерно живеење. Ваквите текови, особено во последнава деценија, природно го опфатија и образованието, каде што се започна на светско, европско, но и национално ниво, во традиционалниот образовен систем да се вклучуваат разиграни пристапи и модели на учење кои е потребно да креираат нова атмосфера (побрзо и полесно добивање на информации; да поттикне внимание и љубопитство; да мотивира; да забавува; да поттикне поблиска комуникација и интеракција меѓу ученикот и наставникот; да овозможи учество на учениците во сите фази од наставната работа поврзана со конкретна наставна содржина – размислување, мисловни активности, разговор, вклучување во активност итн.) преку воведувањето т.н. современи наставни средства (технологија, техника, визуелни материјали и сл.– вид иновативни алатки како извор на знаење, но и системи за комуникација). Новите состојби во ниту еден случај не треба да се гледаат или, пак, да се движат во насока во која ќе се намалат важноста и значењето на печатените учебници и/или важноста, значењето и одговорноста на наставниот кадар во образовниот процес. Ваквите концепции во кои се интегрирани и едукацијата и забавата имаат



**Даниела Станковска Плачковска**

за цел да поттикнат интерактивно (вклучување на учениците), набљудувачко или партиципативно (улога на гледачи) учење приспособено на целната група (според возраст, но и интерес и потреба) во кое однапред ќе бидат поставени цели (стекнување на искуство и/или преку создадени услови да се стекне знаење и вештина и/или да се подобри некоја вештина).

...

### **Македонски состојби**

Со појавата и развојот на т.н. медиумска култура, филмот, кој и тогаш, но и денес во македонското општество претставува најзначајно подрачје во делот на медиумите, некако бледнее во неговата вклученост во образовниот систем. Секако, ова посебно е изразено во новото време, бидејќи фактографските списи говорат дека во образовниот систем на самостојна Република Македонија, филмот бил активно вклучен и присутен во основното образование преку т.н. учебничарска и прирачна литература за ученици и наставници. Па така првостепено филмот го вклучуваат наставниците кои трагале по литература во одредена област, но потоа тој е вклучен и во наставната програма кога за таа намена се создал и учебник, но и други прирачници (нови, но и постари изданија).

## Учебникарска и прирачна литература за ученици и наставници:

- **„Филмот во наставата по македонски јазик“: прирачник за наставниците од I до VIII одделение**, Бачанов Петар; Андоновска Здравка, Скопје: Детска радост, 1992 г. (прирачник, детски, 9-14 г., -COBISS.MK-ID – 10414858);
- **„Филмот во основното образование“**, Војо Велјановски, Скопје: Просветно дело 1999 г. (учебник, детски, 9-14 г.- COBISS.MK-ID – 32037642);
- **„Волшебен екран: книга за филмот“**, Николовска Нада, Војо Велјановски, Скопје: Македонска искра, 2000 г. (прирачник, детски, 9-14 г.- COBISS.MK-ID – 38387466).
- **„Книгата и филмот во воспитувањето“** Рахела Галевска Главички, Скопје: Детска радост, 1955 г. (прирачник, детски општо, COBISS.MK-ID – 3504193) и
- **Дијафилмот и филмот во наставата по историја во основното училиште**, Иван Маневски, Скопје: [б. и.], 1975 ([б. м. : б. и.]), 1975 (сепарат, возрастни, сериозна (не е белетристика)- COBISS.MK-ID – 261617415)

Денес, состојбите се поинакви, односно некако добива на сила актуелното мислење кај креаторите на образовните политики и наставните програми дека малата вклученост на филмот како културна форма или културно искуство е доволна (парцијално само по потреба и/или како визуелен фрагмент, но не и форма на писменост). Секако, ова не е единствената причина зошто оваа тематска област „филм и филмска писменост“ не беше опфатена во јавниот македонски дискурс, односно беше отсутна или ад хок присутна, но впиена во медиумската писменост, особено во образовен контекст. Имено, медиумската писменост преку Агенцијата за аудио и аудиовизуелни медиуми и Мрежата за медиумска писменост (формирана во 2017 г., во која како член во март истата година се приклучува и Агенцијата за филм која патем во годините што следуваат мора да се истакне дека е бездејствена и во дејствување и во активност во овој сегмент) енергично повеќе години партиципираат не само во јавниот дискурс (подигање на свеста за медиумска писменост, промоција итн.), туку и во креирањето политики во сферата на медиумите, самата медиумска писменост, како и во политиките поврзани со аудиовизуелните содржини, образованието (медиумската писменост, како и дигиталната писменост се вклучуваат и во формалниот образовен процес) и младите. Во севкупноста на овие окол-

ности, иако некои чинители имале одреден обид да го издвојат визуелното волшепство – филмот и самото филмско образование (особено во образовен контекст), сепак тие не биле постојани и континуирани, што е видно и од самото конципирање на концептот медиумска писменост во кој филмот не бил ставен во дејство, како и филмската писменост која не била издвоена како подгрупа/подмножество на медиумската писменост. Овие текови ме поттикнаа самоиницијативно да започнам дијалог со Мрежата за медиумска писменост, при што следувааше и мое партиципативно вклучување (верувам дека во последните месеци од 2021 г. случајно ми беше дозволено да биде активна, бидејќи такви беа околностите повеќе години во мојата работна средина). Воспоставениот дијалог во овој период, како активен процес, прво овозможи да се возобнови институционална комуникација со мрежата и нејзините членки, а истовремено создаде и предуслови и простор за аргументација зошто филмот и филмското образование/писменост треба да се издвојат и да бидат видливи како подгрупа во рамките на медиумската писменост и зошто меѓу нив треба да се гради и одржува проактивно партнерство.

...

### Аргументација

**„Односот на медиумите и филмот / Медиумска писменост vis-à-vis филмската писменост“** (извадоци од стр. 31 до стр.43)

Денес, еден од најупотребуваните зборови во современата комуникација е зборот медиум кој е разновиден, но и интегриран во секоја димензија на човековиот живот како посредник, односно пренесувач на пораки (извор на информации и забава) до масовниот аудиториум. Самиот збор „медиуми“ во себе ги опфаќа средствата за масовна комуникација какви што се: печатот, радиото, телевизијата, филмот и видеото, како и сите нивни дигитални верзии (дигитално и хостирано на интернет) и служи како оптимизација за културна активност. Филмот, од друга страна, како средство за масовна комуникација, е и уметничка форма која со своите уникатни карактеристики и филмски јазик кодира и креира визуелни, аудио и пишани кодови (системи на значење), при што без разлика дали раскажува приказна, која е заснована на вистина или на измислени елементи, во себе носи траги на конкретна култура во која се живеело/живее, пошироки аспекти на јавниот живот кои се поврзуваат со различни заедници, идентитети, настани, односи на моќ итн. Притоа, филмот за разлика од другите медиуми е уметничка форма, културна активност, но и културно и економско добро

кое како производ со подвижна слика фиксиран на подлога се прикажува на повеќе платформи (кино, онлајн платформи, телевизија, па сè до датотеки на Јутјуб). Тој и денес и во минатото е воспоставена практика за комуникација, но и пристап кој овозможува едукација, односно културно, креативно и критичко опишнување...

...Разликата меѓу терминот „филм“ и терминот „медиум“ постои уште од почетоките на развој првенствено на кинематографијата (како уметност и практика), а подоцна и на телевизијата (како систем за пренос). Притоа, кинематографијата и телевизијата како сектори, а подоцна и индустрии, иако во одредени делови се приближувале и соработувале како сродни дејности, сепак и во минатото и денес се развиваат како две паралелни заедници. Со појавата на видеото како посебен сектор, подоцна и на интернетот, се случуваат големи промени и во овие дејности/сектори и во општеството во целина. Промените поттикнуваат своевидна ренесанса, но и трета индустриска револуција (дигитална револуција) која наметнува нови комуникациски системи (дигитални комуникации), како и медиумите во целост (вклучувајќи го филмот) и ги преклопува и интегрира во т.н. дигитални медиуми. Ваквите состојби не само што го изменија дигиталниот уред што се користи за снимање и создавање слика со аудио и начинот на кој создадената содржина се складира и пренесува до публиката, туку и на сите нам ни овозможи полесен пристап до различни содржини и информации; пристап и можност за интеракција со медиумите на целост; пристап и можност да снимаме на различни дигитални уреди (пр. паметни телефони), како и да уредуваме и споделуваме фотографии, видео и текст преку дигиталните мрежи...

...Во меѓународен контекст, медиумската писменост почнува да се оформува како образовен концепт првенствено од страна на УНЕСКО во согласност со иницијативи кои започнуваат: прво во 1977 г.<sup>1</sup>, кога се отвора патот за нејзиниот раст како дисциплина, па 1982 г.<sup>2</sup>, кога се отвора можност за

нејзино интегрирање во образовниот процес преку иницирање и поддршка на програми за медиумско образование (од предучилишно до универзитетско ниво, вклучително и образование за возрасни)... Медиумското образование се сметало како директен посредник на самата медиумска писменост... Целта на самото образование било насочено кон изучување на различни средства за масовна комуникација, како и развој на креативни и критички способности кај поединецот, односно кодирање и декодирање на пораките што ги шират самите медиуми...

...За разлика од УНЕСКО, во рамките на Советот на Европа и Европската комисија на почетокот на XXI век (откако медиумското образование станува светски феномен) се актуализира оваа област/писменост, при што медиумското образование е придружувано со поимот медиумска писменост. Ваквите приближувања на термините влијаат и врз опсегот на дејствување кое се проширува и во делот на дигиталната писменост, со цел да се опфати и развојот на информатичкото општество во целина, како и европските стратешки цели. Освен во делот на дигиталната писменост, опсегот на дејствување исто така го опфаќа и филмот, но на почетокот и не така изразено како филмско образование и писменост...

...Филмската писменост како форма на писменост е чекор назад и во законодавните, но и незаконодавните иницијативи на Европската Унија. Па така, иако филмот активно се користи во образованието уште од 1930 г., во европскиот јавен дискурс проактивна дебата за филмско образование и филмска писменост започнува од 1999 г., кога т.н. Работна група за филмско образование повикува на нов однос кон подвижната слика меѓу креаторите на образовните политики. Во овој период, како и понатаму, видно е дека дефинирањето на филмското образование во контекст на образовниот систем скитало, трагајќи по соодветен термин како форма на писменост. Најнапред се забележува дека се наметнал терминот „писменост со подвижни слики“ (активност фокусирана на ученикот која има намера да биде едукативна) за која преку конкретен документ, односно стратегија се барало интегрирање на филмот во образованието и воведување на учење преку подвижната слика, со цел постигнување на точно определени цели – развој на културни, креативни и критички вештини. Во оваа стратегија, како и во други документи, се содржани емпириски докази за можната употребна вредност на филмот во образованието (и од наставниците како алатка за опишнување и од учениците како алатка за учење), па виден е напредок

<sup>1</sup> Првпат се јавува како термин „медиумско образование“ дефинирано како „подучување, учење и предавање за современите медиуми на комуникација како специфична и автономна област на знаење во рамките на образовната теорија и практика, различно од нивната употреба како помагала за настава и учење во други области на знаење, како што се математика, наука, географија“ – Меѓународниот совет за филм и телевизија, 1977, с.3

<sup>2</sup> Меѓународен симпозиум/конференција на УНЕСКО за медиумско образование која се одржува во 1982 г. на која е едногласно усвоена т.н. Декларација за медиумско образование. Оваа декларација го создава полето на медиумското образование.

во годините што следуваат, односно филмот во повеќе европски земји повторно е прифатен како легитимен предмет за описменување на деца и млади на возраст од 4 до 14 г. Првичниот наметнат термин „писменост со подвижни слики“ како форма на писменост започнува да се користи во повеќе земји од Европа, бидејќи тој можел да одговори на сечии потреби, односно овозможувал вклучување и на анимација, дигитални платформи, ТВ итн. Во годините што следуваат, иако имало употреба на терминот „филмска писменост“, тој бил со слаба прифатливост и примена, при што повеќе се употребува првичниот термин филмската едукација и/или филмското образование...

...Британскиот филмски институт започнува со промоција на филмот во писменоста под покровителство на т.н. Кампања за реформирање на писменоста уште во 2008 г. (*Reframing Literacy*, 2008) каде што властите на Обединетото Кралство обезбедуваат и вложуваат поголеми финансиски средства. Во периодот што следува има придвижување во оваа област, па така во 2011 г. со Резолуцијата за европската кинематографија во дигитална ера повторно се реактуализира филмското образование во контекст на образованието на младите. Притоа, во оваа Резолуција се насочува дека ова образование овозможува учење за сложеноста на универзумот на слики и звуци, при што тоа може да придонесе за: развој на аналитичкиот ум, критичкото разбирање за различни форми на медиуми, стекнување пошироки знаења за филмската уметност и вредностите што ги пренесуваат филмовите и сл. Со оваа Резолуција се повикуваат и земјите членки поради три цели (зголемување и подобрување на ресурсите и можностите што ги нуди „дигиталната писменост“, развој на кината и дистрибуција на европскиот филм и создавање и развој на публика за европски филм) филмското образование да го вклучат во образовните програми како форма на уметност, но и како практика за правење филмови со користење на дигитална технологија (учење на дигитална филмска продукција и дистрибуција). Резолуцијата создава услови во контекст на филмското образование да има позитивни движења и на европско и национално ниво во земјите членки, што се потврдува и со студии, извештаи, истражувања, како и спроведени проекти кои директно или партнерски биле и сè уште се поддржани од Европската Унија. Реактуализирањето на филмското образование, иако не го актуализира терминот „филмска писменост“, што е видно од повеќе документи, сепак, како потребна форма на писменост се наметнува и во делот на дигиталната ера и во

самата медиумска писменост. Посебноста на терминот „филмска писменост“ повторно се реактуализира во Резолуцијата за европскиот филм во дигитална ера (2015) каде што, меѓу другото, истакнувајќи ја улогата на финансиската поддршка од потпрограмата МЕДИА на Програмата „Креативна Европа“ (2014 – 2020), се нагласува посебноста на терминот „филмска писменост“ од терминот „медиумска писменост“, како и важноста на филмската писменост како иницијатива и акција со цел развој на публика. Во оваа Резолуција е нагласено дека филмската писменост може да ги поттикне граѓаните во целост да развијат критичко мислење и разбирање, како и да ја стимулира нивната креативност и да поттикне нивно креативно изразување. За разлика од претходната Резолуција, каде што филмското образование го доближуваше до дигиталната писменост, во оваа Резолуција освен оваа врска, воедно се прави и врска меѓу филмската и медиумската писменост. Притоа, Резолуцијата издвојувајќи ги како форми на писменост ги повикува земјите членки да ги зајакнат своите заложби за подобрување на медиумската писменост, а особено филмската писменост во училишните наставни програми, со што ги насочува кон потребата за развој на иницијативи и проекти на национално ниво што ќе го покриваат покрај формалното и неформалното образование и обука во оваа сфера. Во овој документ е нагласена важноста на „филмската писменост“ и нејзината можна улога доколку се воведат во сите нивоа на школување во земјите членки...

...Во Резолуцијата се вмрежуваат покрај филмската и медиумската писменост, воедно и филмското и медиумското образование, при што се посочува дека филмското образование има важна улога, а и се посочува дека тоа треба да биде поимано како вовед во медиумското образование, кое е еден од образовните приоритети на Европската Унија.

Нивото на разбирање на филмот, способноста да се биде свесен и љубопитен во изборот на филмови, компетентност критички да се гледа филм и да се анализира неговата содржина, разбирање на кинематографијата и техничките аспекти и способноста да се манипулира со својот јазик и технички ресурси во креативното производство на слики во движење (дефиниција за филмска писменост од 2016 г. на Европската комисија).

Оваа дефиниција посочува дека филмската писменост од теориски и од практичен аспект го истакнува естетското, но и културното и општествено значење, односно ги штити филмот и кинематографијата како уметност, култура и богатство, но и ја нагласува нивната улога во културно, критичко и креативно описменување и учење...

...Па така, иако денес медиумската писменост ја нагласува својата растечка релевантност како концепт кој бргу се трансформира и напредува, како што во себе ги восприема и дигиталната и филмската писменост, сепак таа мора точно да ги дефинира значенскиот опсег и дејствување, но и при примена во образованието треба да овозможи простор и за филмската и за дигиталната писменост како различни форми на писменост и нејзини претходници..."

Воспоставената континуирана комуникација, поткрепена со наведената аргументација за повеќето засегнати и проактивни чинители во областа на медиумската писменост, даде поинаква слика од онаа во која беше забележан недостиг на основни информации и јасност за поимот филмска писменост (значенскиот опфат и употребна вредност како посебна форма на писменост). Затекнатите состојби преку континуирана работна трудољубивост, истрајност, но и голема упорност во процесот на дијалог овозможуваат простор за директен ефект, при што во хоризонталната структура на Мрежата за медиумска писменост на ден 15.12.2021 г. се формираше т.н. Работна група за филмска писменост (како четврта структура на Мрежата). Ваквата констелација овозможи филмот и филмската писменост да се одвојат и постават на одредено видно место во концептот на медиумската писменост (дизајнирање, планирање и реализирање на т.н. програма за медиумска писменост). Видливоста на потребата, причините и можните активности со кои филмот и филмската писменост како форма на писменост може да се практикуваат во рамките на медиумската писменост отворија нови можности за проширување на полињата на интердисциплинарно дејствување на овие форми на писменост во македонското општество.

**Дел од повикот (од моја страна) за формирање на Работната група за филмска страна во рамките на Мрежата за медиумска писменост:**

**Заедничко дејствување на вмрежените различни засегнати чинители кои ќе се залагаат децата и младите да имаат повеќе можности да го откријат, запознаат, искушат, но и да учат од т.н. „Филмски универзум“, и тоа:**

- **да разберат што е специфично и карактеристично за филмот, како и да го разберат значењето на филмот и текстовите со подвижните слики што ги конзумираат;**
- **да осознаат дека филмот се произведува и конзумира колективно, заеднички во група, но и лично-индивидуално;**
- **да ги поттикне – како гледачи – лично да се вклучат во филмот од критичка, естетска, емоционална, културна и креативна перспектива;**
- **да ги поттикне и охрабри редовно да пристапуваат до широк спектар филмови и филмски форми;**
- **да ги поттикне да размислуваат за различни начини на доживување, истражување и учење за филмот како и отворено да дебатират;**
- **да ги инспирира и да поттикне побуда и тие во иднина да навлезат во креативна активност – снимање филмови итн.**

Земајќи ги предвид појдовните точки при воспоставување на дијалог со Мрежата за медиумска писменост, потребата и целите на филмскиот сектор, мултиписменоста како општествен предизвик, со акцент на потребата и предизвиците на децата и младите во процесот на учење, работната група за филмската писменост како една т.н. оперативна група се насочи кон следниве цели:

- **филмот како уметничка форма со универзално разбирлив визуелен код, која воедно е и алатка за стекнување знаење, вештини и компетенции за XXI век;**
- **филмската писменост како форма на писменост која преку филмот како мултисензорен медиум може да обезбеди учење, но и стекнување дополнителни знаења, вештини и компетенции кај децата и младите како дел од мултимедијалниот свет (формално и неформално образование), како и да образува, но и развие идна филмска публика.**

Медиумската писменост во одличен сооднос на надоврзување првпат беше вмрежена со филмот и филмската писменост во рамките на Деновите на медиумска писменост (23.10.2022 г. до 1.11.2022 г.). Постигнатите ефекти (и од активностите каде што беше понудена програма за лицата со попреченост и од активностите каде што беше понудената програма за ученици) дадоа повратни информации дека филмот е потребно да биде до-

стапен, но и пристапен за сите без бариери!!! И додека првата активност беше во насока на лицата со попреченост преку акција да им се овозможи пристап до филмот (културно искуство со цел да го подобрат својот квалитет на живот), втората активност беше во насока на засегнатите чинители преку филмската сензибилност да им се открие дел од потенцијалот што ги има филмот и филмската писменост, особено за учениците во основните училишта (две од трите димензии на филмското образование/писменост – култура, критичност и креативност како елементи на писменоста на XXI век).

**Ефектите и постигнатите резултати од реализираната активност за учениците се почетна/појдовна основа зошто филмот и филмската писменост треба да се вклучат во основното образование...**

За првпат беше поттикната, но и реализирана активност во која училиштата беа инспирирани да им овозможат пристап и да вклучат поголем број од своите ученици во активности поврзани со филмот и филмската писменост. Училиштата, наставниците, а и учениците потврдија и покажаа дека имаат интерес за филмот (широк спектар на филмови – светска кинематографија) освен како личен, да го доживеат и како колаборативен процес (киноискуство). 20 ООУ од Скопскиот регион, односно **вкупно 2139 ученици од VI до IX одд.** (прва активност со овој број ученици) заеднички во група со свои врсници проследија три европски тематски филмови при што покрај уживањето, беа предизвикани и да размислуваат, да ја подигнат својата свест, како и да разговараат за темата на филмот (разговори водени од психолози) од критичка и емоционална перспектива.

**Резултати од активноста во насока на развој на културен и критички пристап/вештини/димензија:**

- учениците/училиштата имаат интерес за искуство од кино;

- учениците освен за актуелни филмови имаат интерес и за широка палета на филмови (во овој случај европски филмови) доколку им се овозможи пристап и достапност до нив и доколку тие се добро приспособени (и јазично синхронизирани на македонски и албански) и возрасно на нивната потреба и интерес;

- сликите и текстовите на екранот можат да бидат едни од креаторите на социјална свест кај учениците, а може кај нив да развијат и навика за размислување и способност да се проценат што е добро, што е вистинито;

- учениците преку филмот на забавен начин може да добијат информација, да ја разберат содржината, како и да добијат знаење за важни општествени и социјални теми (филмот ги придвижи, ги предизвика и ги соочи со конкретни теми);

- учениците може да бидат поттикнати и охрабрани да разговараат (во оваа активност тие беа поттикнати од психолози) од критичка и емоционална рамка (учениците беа поттикнати од психолози да одговорат на прашања поврзани со темата, беа поттикнати да ги изразат своите ставови, чувства, да прават врски, да доведат во прашање конкретни дејствија на карактерите/ликовите и сл.);

- учениците имаат способност да ги разберат и почувствуваат емоциите и чувствата на ликовите во филмот;

- учениците уживаат, но и рефлексивно учеат да бидат критичка, експресивна и остроумна публика.



**Филмот како уметничка форма и медиумски производ со универзално разбирлив код е одлична алатка во процесот на учење, со чија примена на забавен и лесен начин ќе се пренесе информација/знаење, но и ќе се научат и ќе се развијат способност и вештина (културна, критичка и креативна) кај учениците!**

Реализираните активности и постигнатите ефекти, и внатрешно во рамките на Мрежата за медиумската писменост, но и надворешно, поттикнуваат актуализирање и потенцирање не само на филмот како уметност и медиум, туку и филмската писменост како форма на писменост во делот на опишанување, учење и постигнување на резултати во учењето (развој на идни вештини и компетенции).

И покрај раздвижувањата во овој сегмент, во 2023 г. имаше застој на активностите (случајно, смислено или со намера беше оневозможено да бидат реализирани и активности и дејствија), иако беше понудена програма што беше во две насоки, и тоа: во јавниот дискурс да се отвори прв проактив-

вен дијалог, при што ќе се поттикне прва меѓу-секторска комуникација и соработка на оваа тема (организација на форум/панел-дискусија на тема: Потребни и причини филмот и филмската писменост да бидат вклучени во формалното – основни и средни училишта, но и неформалното образование на децата и младите), како и да се реализира работилница (за ученици) за филмот и визуелната писменост во дигиталната ера (можности за вмрежување и врска на филмот и дигиталните медиуми кои одлично се усогласуваат со темата: „Медиумска и информациска писменост во дигитални простори“).

...

Ваквите нови состојби го сменија курсот на моите активности, при што се насочив кон создавање на книга со наслов: ФИЛМ И ФИЛМСКА ПИСМЕНОСТ – Писменост на подвижните слики – филмско образование – филмска писменост; Развој на критички, креативни и културни вештини – клучен елемент на писменоста на XXI век – од рамка до влијание.

Книгата, методолошки и структурно, претставува едно истражување (во кое се изнесени и опфатени квалитативни и квантитативни податоци за областа) кое нуди теоретизирана концептуална рамка во која покрај јасност за терминот филмска писменост (значење, дефиниција и опфат), поттикнува внимание и за значајниот опфат, потенцијалот и употребна вредност на филмот и филмската писменост во образовниот процес (стекување знаење, учење, вештини и идни компетенции за децата и младите), а дава и информации за способноста за вмрежување на филмската писменост со медиумската и дигиталната писменост.

Содржината на книгата е фокусирана во неколку дела, и тоа:

**I дел:** Анализи и студии – Во овој дел се опфатени пристапите и активностите на европско ниво во областа на филмското образование/писменост за период од 2011 до 2021 г., а нуди и краток преглед за односот на филмот и медиумот, филмската писменост и медиумската писменост, како и филмската писменост и дигиталната писменост;

**II дел:** Идентификување на потребата за вклучување на филмот и филмската писменост во формалното образование – Во овој дел се дава јасност на потенцијалот кој ги има филмот и филмската писменост, како и нивната употребна вредност во образовен контекст. Причините кои детално се сумирани даваат јасност дека филмот и филмската

писменост се алатки кои овозможуваат пристап до уметност, но и пристап до културни, критички и креативни знаења, вештини и идни компетенции за децата и младите;

**III дел:** Резултати од спроведени прашалници – Во овој дел се опфатени клучните наоди од спроведените прашалници, односно опфаќа мислење, ставови и искуство од наставници од основните и средните училишта на национално ниво, како и од дизајнери и реализатори на програма/проекти на национално ниво во оваа област;

**IV дел:** Завршни согледби и препораки – Во овој дел се даваат завршни согледби за потребата и предизвиците за користење на филмот и филмската писменост во рамките на формалното образование (основно и средно училиште) во кои се содржани и 7 препораки кои како рамка можат да поттикнат дијалог со релевантни чинители, со цел реактуализирање и активно вклучување на филмот и филмската програма во наставните програми.

Книгата во преден план ја истакнува образовната цел на филмската писменост, но во себе природно опфаќа и сегменти кои имаат културна, но и индустриска/секторска цел. Образовната цел, освен што се врзува конкретно за описменување, учење и оформување вештини, ја истакнува и улогата на училиштето како главна и важна платформа и институционализиран простор кој овозможува допир до поголем број деца (без разлика на културни и финансиски ограничувања), со што се остварува правото на рамноправна достапност до универзална писменост. Културната цел се врзува, освен за учење на точно определени вештини, и конкретно за филмот како уметничка форма, култура и аудиовизуелно наследство. Додека индустриската цел се врзува, освен за вештини, и за секторска одговорност, своевидено оваа форма на писменост се гледа и како инструментално средство кое поттикнува интерес за филмот и кинематографијата во целина (идна професија), но истовремено формира и гради публика како идна потрошувачка.

Книгата истовремено има за цел да продолжи со активностите во овој сегмент, со цел да мотивира, но и да иницира поширок структурен дијалог (засегнати чинители-креатори на политики во образованието, младите, аудиовизуелните содржини и услуги, вклучувајќи ги и креаторите на културните и филмските политики), во кој можат да бидат земени сите аргументации претходно, но и оние што се дел од книгата, вклучително и конкретните седум препораки како една можна ориентација за идни акции на национално ниво во овој сегмент.

Целта на книгата е да се даде јасност, како и да се реактуализираат филмот и филмската писменост како форма на писменост да бидат присутни/вклучени/применети во воспитно-образовната програма (основни и средни училишта) самостојно или вмрежено со медиумската и дигиталната писменост. Во оваа книга насоката е дека филмот, преку серија процеси и практики во кои ќе бидат вклучени учениците, мора да биде активно вклучен како уметност (посебен естетски ентитет), но и како дидактичко помагало (наставно средство по конкретен наставен предмет). Сите овие насоки водат кон тоа дека само преку серијата процеси и практики кои во својата рамка ќе ги опфатат трите димензии на филмското образование: креативност, култура и критичност, ќе се постигнат резултати во личниот развој и искуство на учениците, во учењето како и во учење вештини и компетенции кои доживотно би влијаеле врз нивниот иден развој. Само на овој начин постои јасна слика за можностите и начините на кој филмот може да се доживее од страна на учениците, како и јасна слика за областите на учење во кои филмот може да се користи од страна на наставниците и училиштата.

**...Идентификување на потребата за вклучување на филмот и филмската писменост во формалното образование / Вклучување на филмската писменост во рамките на медиумската писменост** (извадоци од стр. 51 до стр.100)

...Моќта на подвижната слика, без разлика на подлогата на која е фиксирана и начинот на кој се прикажува (кино, ТВ, видео, онлајн), е голема. Таа претставува еден заеднички и витален глобален јазик кој е од големо значење за културата, историјата, филмското, односно аудиовизуелното наследство кои се дел од културното наследство (материјално и нематеријално), како и општеството во целина. Па неслучајно визуелните слики денес играат централна улога во културното разбирање, образованието и животот на децата и младите, но имаат и една витална улога во развојот на знаење, вештини, ставови и вредности кои треба да ги опреми за да станат активни, одговорни и ангажирани граѓани. Токму во оваа насока во Европа се предвидува дека до 2030 г. две вештини ќе бидат значајни и потребни, и тоа:

- трансмедиијалната писменост (дигитална писменост, филмска писменост, медиумската писменост и разбирање на различните медиумски канали);

- општата дигитална писменост.

Исто така, во Европа се предвидува дека читањето целосни интегрални текстови ќе стане потешко, можноста за проширена концентрација ќе се влошува, при што визуелните фрагменти би требало да играат голема улога во мотивирањето на децата да читаат, но и да учат. Ваквите текови поттикнуваат, но и посочуваат на потребата во иднина, во рамките и на самите модели на учење во формалното образование, да се применува разигран пристап, кој ќе поттикнува учење, креативно и културно ќе го збогати процесот на учење и кај учениците ќе одржува интерес. Ваквиот пристап и стил на учење ќе ги подготват младите за работа во светот, односно се основа за генерациите да станат и дел од идната конкурентна глобална економија. Овие предвидувања се потврдуваат и со денешното секојдневје во кое сликите од секаков вид [филм (професионален и аматерски), ТВ-програми и серији, слики и видео на интернет итн.] се веднаш достапни, употребливи и преносливи, благодарение на дигиталната ера која направи поместување на границите на традиционалниот систем на продукција, но и на дистрибуција, пристапност, маркетинг и консумирање. Овие нови состојби не треба воопшто да се гледаат како закана за филмот од другите аудиовизуелни содржини, туку како „простор“ и потреба за нивно поврзување со филмот, посебно во делот на образованието. Денес, очигледно е дека суштински предуслов и приоритет за модерно образование е стратегија во која покрај вклученост, воедно е дадена и педагошка поддршка на целокупното образование за аудиовизуелната слика, вклучително и филмската писменост. Образованата, но и општествената одговорност е училиштето како место на демократизирано и достапно (без бариери) знаење да одговори на предизвиците и потребите на децата и младите и преку нови алатки за пренос на знаење и развој на способности и вештини да го збогати процесот на учење.

Книгата... дава јасност за употребната вредност на филмот во образовен контекст, но и ги сумира подетално причините зошто филмската писменост како пристап до уметност, но и пристап до креативни, критички и културни знаења, вештини и идни компетенции да биде опфатена во рамките на формалното образование.

...Секој поединец, без разлика на неговата социјална и културна припадност, сака и може да гледа филм, да го разбере и да разговара за него, не само како содржина или, пак, средство за комуникација, туку и како извор на информации, уметност, естетика. Оттука, филмот се согледува и како

алатка за стекнување знаење и вештини за идна културна и креативна професија. Притоа, употребната вредност на филмот како уметничка форма, медиум за комуникација и индустрија од образовен аспект, не може да биде целосна доколку не опфати две широки примени.

Првата се однесува на **употреба на филмот како дидактичко помагало** по конкретен наставен предмет и втората **изучување на филмот самостојно како посебен естетски ентитет**.

Како **дидактичко помагало**, филмот е одличен извор за визуелните стилови на учење поради причина што ќе им помогне на учениците полесно да разберат конкретни концепти; да го видат животот од и низ различни перспективи и аспекти; да разберат историски настани; да им помогне во учењето на странски јазици; да им помогне да разберат теми, стилови и жанрови итн. Значи, филмот како визуелен фрагмент мотивира, дава информации, но служи и како катализатор за дискусија по наставната содржина. Исто така, покрај можности за учење, нуди и можности за стекнување голем број преносливи вештини за учениците, како што се: аналитички, вештини за решавање проблеми, критички, креативни, културни итн.

Како **посебен естетски ентитет**, филмот е извор кој на учениците ќе им даде можност да ги осознаат основите на модерната уметност која со својот современ јазик е речиси неограничена во своите имажинативни можности. Ваквиот природ посочува дека воведувањето на филмот во наставните планови како посебен наставен предмет (естетски ентитет) е одлична можност учениците да се запознаат, но и да се стекнат со знаење за формата, историјата на филмот, филмскиот јазик, филмските техники, кинематографијата итн. Исто така, во овој опфат тој нуди и можност за анализа на неговата структура, како и основно разбирање како се создава филм. Притоа, учениците, покрај тоа што суштински ќе имаат можност да ја откријат и да се запознаат со магијата на филмот, вклучително и киното, кинематографијата, филмската култура и културата воопшто, ќе бидат и поттикнати да развијат креативни, критични и културни вештини (идна публика или идна професија)...

...три димензии на филмското образование, и тоа: **креативност; критичност и култура**. Прилог 1 (од книгата) јасно укажува дека трите димензии освен што меѓу себе се тесно поврзани, потребно е целосно да бидат опфатени во образовен контекст (во низа на серија процеси и практики – пракса и учество) доколку се има за цел да се обезбеди ква-

литетно учење за учениците (области на учење, резултати од учењето, искуство, доживотно учење, поврзување со животот и работата – личен развој, граѓанска одговорност, вработување)...

... Европскиот став е јасен и се однесува на тоа дека на филмската писменост, вклучително и на дигиталната писменост, треба да се гледа како на основа и подгрупа и/или подмножество на медиумската писменост, кои потребно е да се вмрежат во наставната програма и во рамките на образованиот процес. Во попрактична смисла, на ниво на Европа, а и во повеќе земји кои се дел од Европската Унија, медиумската писменост го вклучува образованието за филм, како и дигиталната писменост, при што често заемно се поврзуваат во рамките на наставната програма (формалното образование). Иако постојат различни причини за спојување и вмрежување, сепак, генерално, ова е прифатлив спор поради тоа што медиумската писменост и зборот „медиуми“ како понов термин во себе ги опфаќаат и филмот, сите видови канали (традиционални, интернет, социјални мрежи), а и сите видови возрасти.

Во нашето македонско општество на филмот, вклучително и на телевизијата, сè уште им се доделува понизок културен статус од високите уметности. Ова тврдење се заснова на повеќе мислења, но и движења во оваа област. Имено, сè уште е актуелно мислењето кај креаторите на образовните политики и наставните програми дека малата вклученост на филмот како културна форма или културно искуство е доволна. Исто така, сè уште е присутно и мислењето дека филмот како медиумска форма е штетен за децата и младите, промовира нездрав интереси за славни личности, насилство, сексуалност итн. Ваквото мислење е присутно и во делот на програмирањето на јавниот сервис и програмските сервиси на национално, регионално и локално ниво за кои се смета дека нивните програми не опфаќаат и не ги задоволуваат потребите на децата и младите. Овде, како и кај филмовите, акцентот е ставен на избор на теми и медиумски и аудиовизуелни содржини кои неправилно се категоризирани по возраст и се емитуваат во несоодветни периоди, притоа штетно влијаат врз физичкиот, психичкиот и моралниот развој на децата и младите. Вакви мислења беа присутни и на европско ниво. Притоа, Европа, поради прогресивно наметнатата реалност (културни и глобални промени) интензивно, преку дијалог, соработки, но и разни механизми (стандарди, правила, препораки, проекти и сл.) ги изменува ваквите видици. Истов-

ремено, во делот на заштита, програмска потреба, како и потреба за нови модели за учење на децата и младите наметнаа воспоставување и на нови термини, односно потреби од нови форми на писменост. Овие форми на писменост, покрај позитивни резултати во делот на креирање политики, влијаат и врз темите и содржините на аудиовизуелните дела, програмскиот репертоар (ТВ и кина) и сл., придонесувајќи на тој начин за осовременување на учењето, но и за развој на знаењата, вештините и компетенциите, особено кај децата и младите. Овие европски состојби имаат влијание и на македонските состојби во оваа област. Имено, медиумската писменост се актуализира со нејзиното законско регулирање во согласност со кое беше детектирана потреба од оваа форма на писменост, беше воспоставена и одговорност и надлежност; и во делот на политиката, и во делот на промоцијата, и развојот на овој вид писменост. Притоа, самата политика за медиумската писменост, во која е вклучена и дигиталната писменост од јавна перспектива, иако сè уште претставува комплексно прашање, бележи извесни придвижувања, особено во делот на формалното образование (основно и средно). Причина за тоа не се само новите трендови, промените и потребите, туку и тоа што овие форми на писменост како тематски области повеќе не се маргинализирани и ретки, а се наметнаа јавно, при што овозможува јасност, но и јавен ангажман и од страна на јавните и од приватните релевантни чинители, особено во делот на формалното образование (основно и средно)<sup>3</sup>. Во сите овие текови со или без причина видно е дека филмската писменост како форма на писменост беше заборавена. Исто така, видно е дека постојат многу инстанци и активни чинители во овие области, кои имаат размислување дека опфатот на филмот, етапно и/или парцијално само по потреба, пред сè, како медиумски производ е доволен. Дури постојат и такви размислувања што го доведуваат под знак прашање постоењето на филмската писменост како термин, но и посебна област со значенски опсег. Овие размислувања влијаат врз генералното јавно ми-

слење, но и врз институциите во областа на образованието, кои и денес филмот го гледаат единствено како визуелен сегмент и/или, пак, дополнителна активност (кинопроекција). Сите овие гледишта на национално ниво видно е дека се поттикнати и опстојуваат поради повеќе причини, и тоа:

**- отсуството на јасност за оваа тематска област;**

**- отсуството на законска основа за регулирање, развој и промоција на оваа писменост, со акцент на децата и младите (одговорности и надлежности);**

**- недостаток на финансии, нацрт-модел и заедничка активност на филмскиот сектор во целина итн.**

Исто така, врз овие размислувања влијаат и европските текови и гледишта во согласност со кои европската филмска индустрија потешко го прифаќа терминот „филмска писменост“, исто како што претходно потешко го прифаќаше и терминот „писменост со подвижни слики“. Европската филмска индустрија и филмските експерти (професионалци и работници) и денес, иако започнуваат да го реактуализираат терминот „филмска писменост“, тесно го поврзуваат со филмско образование, кое има цели (образовни, културни и индустриски), но и точно утврдени димензии кои се сметаат за основен предуслов за секое образование и писменост за визуелните слики (јазик и филмски техники). Тензиите за изнаоѓање на најсоодветен термин за оваа форма на писменост полека стивнуваат и притоа без разлика на терминот кој ќе биде користен (филмско образование или филмска писменост) европската филмска индустрија и нејзините активни чинители јасно прераат сегментирање на областа и опфатот на конкретниот термин во однос на медиумската писменост, но и дигиталната писменост. Ваквиот јасен однос меѓу новите форми на писменост ги реактуализира и потенцира не само филмот како уметност и медиум туку и филмското образование како форма на писменост во делот на описменување, учење и постигнување на резултати од учењето (развој на идни вештини и компетенции). Исто така, европската филмска индустрија и нејзините активни чинители посочуваат дека доколку се отвори дијалог за вмрежување на овие форми на писменост (дигиталната, медиумската и филмската писменост) во современото модерно образование, тие не само што ќе функционираат подобро и ќе придонесат за прогресија во описменувањето и учењето туку и ќе отворат нови пер-

<sup>3</sup> Дигиталната писменост веќе се применува во формалното образование (вклучено во наставните предмети Техничко образование и Информатика како задолжителен предмет во четврто и петто одделение, па продолжува како наставен предмет Информатика во шесто и седмо), додека медиумската писменост е на добар пат за поголема применливост, односно во наставните програми веќе особено внимание се посветува и на неа како форма на писменост.

спективи, но и можности за идните генерации полесно и правилно да се стекнат со основни, но и напредни вештини и компетенции.

Во македонското општество сите засегнати чинители треба да отворат проактивен дијалог со институциите на системот во насока да развијат механизми, како и да креираат интердисциплинарни студиски програми во кои ќе се вмрежат филмската и медиумската писменост како посебни форми на писменост, при што филмската писменост ќе се вклучи во основното и средното формално образование, како основа за медиумското образование. Истовремено, во овој дијалог треба да биде отворена и дебата за идно вмрежување на дигиталната со филмската писменост, особено во делот на дигиталната продукција...

Во оваа книга/истражување има дел и во кој се опфатени повеќе успешни и во континуитет организирани активности во оваа област, активни институции, а опфаќа и конкретни услови и предуслови (образовни, технолошки, финансиски, правни и културни прашања), кои треба да бидат во фокус доколку се започнат акции за овозможување и воведување на филмската писменост во образовниот систем (основно и средно образование). Современиот образовен систем треба да воспостави една рамнотежа при процесот на учење со практично искуство, како и да го зголеми културно-образовното вклучување на децата и младите во заедница од повеќе аспекти. Токму затоа филмската писме-

ност, која верувам дека нема да биде непознатица за повеќе чинители, треба да се вгради во образовниот систем (предучилишна возраст, основно, средно образование) како одделно програмско подрачје (вмрежена со медиумската или самостојно како предмет) значајно не само за учење на филмот како уметност и култура, туку и филмот како подрачје за стекнување културни, креативни и критички вештини. Иако денес сме исправени пред провокативна понуда на многу размислувања, но и перспективи за можности за работа со деца и млади, верувам дека филмот и филмската писменост во овој простор ќе бидат опфатени како потребен и неопходен „простор“ (слободен и приспособлив и во педагошки дискурс и како интердисциплинарен пристап до знаење) за секое дете-ученик без исклучок.

**Филмот и филмската писменост, вмрежени со медиумската писменост, па и дигиталната писменост – може да придонесат за прогресија во описменувањето и учењето, како и да отворат нови перспективи, но и можности за идните генерации постепено, континуирано и правилно да се стекнат со основни, но и напредни вештини и компетенции во зависност од потребата и интересот!**

АЛЕКСАНДАР ВАСИЛЕВСКИ

## ГАЛИЧКИОТ ОСВОЈУВАЧ НА ПАРИСКИТЕ ВИСОЧИНИ

- за творештвото на Лазар Личеноски, 1901-1964 -



**Лазар Личеноски -  
Автопортрет**

Годинава бележиме 60 години од смртта на еден од нашите најреномирани ликовни уметници – големиот Лазар Личеноски – кој спаѓа меѓу најзначајните корифеи во македонското сликарство. По тој повод, овде приложуваме еден кус осврт кон неговото значајно и вредно творештво...

...

Лазар Личеноски од своето рано детство останува без мајка, но тоа не ја спречува неговата љубов кон цртањето, а во мијачкиот крај наоѓа инспиративен занес во пасторалата и галичките пејзажи кои понатаму му стануваат поблиски.

Во почетокот од своето образование сменува неколку училишта, започнувајќи од Галичник, Тетово и Призрен, а потоа се запишува во средното училиште во Скопје; набргу е принуден да го прекине школувањето бидејќи останува сирак и се здобива со првите часови по занаетските техники.

Татнежот кон уметноста го води во средното ликовно училиште во Белград, но немајќи средства за живот, принуден е да заработува хонорар во Народниот театар како редар. Благодарение на својот стоички карактер, ги завршува средното училиште и Ликовната академија во Белград во класата на Милан Миловановиќ, еден од најдобрите педагошки професори. Во Белград се здобива со стипендија за Франција, која ја користи за специјализација под менторство на реномираниот сликар и мозаичар Марсел Леноар. Набргу потоа, со белградското трио Аралица, Коњовиќ и Добровиќ – се претставува пред париската публика, кај која наидува на топол прием, означувајќи го почетокот на својата блескава кариера.

Во тамошното сликарство провејуваат ветрови на оптимизам, кои конструктивното сликарство го доведуваат до една покреативна и послободна мисла.

Тодор Манојловиќ, еден од најеминентните „критичарски пера“ на белградската сцена, громогласно ќе истакне: „Сликарскиот валер на Личеноски содржи мокна колористичка гама, како ретко кој, но и интензивна рефлексија на страсност“, но не се помали и пофалните зборови од Пјер Крижаниќ, кој ја глорифицира жизнерадоста на Личеноски во неговите дела.

Тој не ги заборава своите мијачки корени кои потекнуваат од Галичник, а во знак на почит го слика јунакот Ѓурчин Кокале во фреско-техника. Квалитативна вредност има и мозаичната сидна композиција „Голгота“, овековечувајќи ја во Вид на островот Крф.

Ерудитското знаење го пренесува во Македонија како професор во средното уметничко училиште, успевајќи да обучи голем број генерации, а „Бачило“ се смета за едно од неговите најуникатни дела со пикторален перфекционизам. Претставата на зеленилото на некои од неговите слики ја симболизира флората налето, а циноберното руменило, грозјето пред берба...

Серијата „Автопортрети“ има сличен сензибилитет со композициската хармонија на еден Сезан, а пак пејзажите како да се во дослук со сензибилитетот на Сињак.

Едни од најзначајните слики од творештвото на Личеноски се: „Оризово поле“, „Последни афиони“, „Зографско ателје во Галичник“ итн.

Треба да се спомене и Спомен-куќата која се наоѓа во непосредна близина под Калето во Скопје. На неа го има изработено монументалниот мозаик „Апотеоза на трудот“, кој го смета за свое животно мото, а мислам дека не е лошо да додадеме и една податлива информација – поврзана со фактот дека



**Лазар Личеноски - Афионов полиња**

Личеноски поседувал не помал талент и за изработка на таписерии – која била ретка уметност од ваков тип во Македонија.

Сè на сè, творештвото на Личеноски е премногу обемно за да се направи некаков поексклузивен селективен избор, па сепак ќе се обидеме да издвоиме некои од неговите позначајни дела.

Ќе започнеме со „Автопортрет“ од периодот на неговата професорска кариера во средното уметничко училиште; видливи се широките потези на лицето, на кое едната страна е изработена речиси во „сфумато“, експресивната изразност е хармонично нагласена и доаѓа во прв план, а носот и устата имаат симетрична траекторија, додека заднината е во сина нијанса и палтото е во препознатливата Тицијанова цинобер нијанса.

„Портретот на Роберта Бибриќ“ се разликува од другите портрети и очигледно е француското влијание – каде што доминира нејзината сензуалност, но и тематиката слична на оние на Реноар. Со шапката на глава се добива компактна целина во однос на носот и усните, само замислените очи како да се во сосема различна конотација.

Во периодот додека престојувал во Париз, во знак на почит кон својот професор Марсел Леноар, Личеноски прави портрет каде што доминира големиот нос, кој речиси го покрива целото лице и едвај се забележува густата брада, и овој пат со затемнета заднина, која дава целина.

Во делото „Портрет на Треријалон“, очигледно е влијанието на Модилјани: издолженото јајцевидно лице е доловено во моменти на замисленост или, пак, како да чека некој одговор, или, пак, како пред да изустува некој збор – во зависност кој како го гледа. Бидејќи еден од неколкуте „марифети“ на гледањето на уметничките дела – е што доколку сликата



**Сцена од документарниот филм ЛАЗАР ЛИЧЕНОСКИ - СЕРИЈА ПОРТРЕТИ (реж. Вељо Личеноски, 1976)**

ја перципираме со полузатворени очи – од неа изнурнуваат дополнителни фрагменти и форми, нешта што не можеме да ги видиме со отворени очи. Десното око е речиси незабележливо, вешто насликано, во хармоничен баланс со другото – но има целина, а издолжениот врат наликува на врат на некој аристократски центлмен.

„Мајсторот Тане“ ја доловува изнемоштеноста на работникот, во стилот на големите експресионисти, а оној „Портрет на Расто Пурик“ е храбро изработен со видлива претстава на главата, но кој на облеката не ѝ дава големо значење, а сепак е доловен моментот на неговиот спокој.

Во „Портрет на Стојна“ ги спомнува своите галички корени од каде што потекнува, со еден значаен дигнитет и љубов...

По својот „Автопортет“, кој е изработен во техника масло на шперплоча, следува една друга интересна тема, а тоа се прецизно изработените актови, со исклучок на „Љубов“ (претстава на љубовен пар) – каде што телата се доста робусни, со особено нагласен волумен во рацете и нозете и со незапазена сразмерност, која енигматично не одговара на реалноста. Во шареноликата палета може да се сретнат и мотиви кои се изработени во техники акварел со јаглен, молив, боички, но користел и пастели кај успешно изработените актови во стилот на големите импресионисти.

Очигледно, експерименталната игра на валерски и тонски миксови му годи на Личеноски да прифаќа секакви предизвици...

Дихотомскиот квалитет избива на виделина и во маслените платна „Пејзаж од Париз“ – кои се создадени во различни делови од денот (наутро и навечер).

Видливо е дека за нескротливиот дух на Личеноски не постојат граници и на полето на мртвата природа, каде што тој ниже меѓународни успеси, а некои се со слични мотиви на Шарденовиот класицизам, изработени „ала прима“.

Различна е и претставата да речеме на риби – кои се речиси непрепознатливи и наликуваат повеќе на јагули отколку на риби. Секако, има и риби каде што се запазени стилските варијации, така шт, може да се потврди дека никаде така убедливо не е дојден до израз квалитетот на сликата како во „Горни Полог“ и „Дебар“. Една од наведените мртви природи паѓа во очи, а тоа е делото што се наоѓа во МСУ, колоритно збогатено со прецизирани геометриски линии.

Сликата „Долап“ го буди сентиментот на детството, поточно нè навраќа на сеќавањето на училишните клупи. А не би биле правични кон Личеноски – ако не ги споменеме и сликарските калиграфии „Предел со гуски“, „Селска галичка свадба“, „Разиграниот мост“ и „Човек“, кои вибрираат со автентично создадени претстави.

„Читателка во кимоно“, пак, содржи една поинаква суптилноста во која преовладуваат огненожолтата и цинобер кај појасот...

Секако, Личеноски не заборавил да ја наслика и својата сопруга Зое – како една од неговите најголеми инспирации, но и негова животна поддршка при соочувањето со животните премрежиња во кои најчесто излегувал како победник, така што Личеноски ќе остане едно од најзначајните имиња во ликовната уметност кај нас – со својот препознатлив бунтовен и стоички карактер.

...

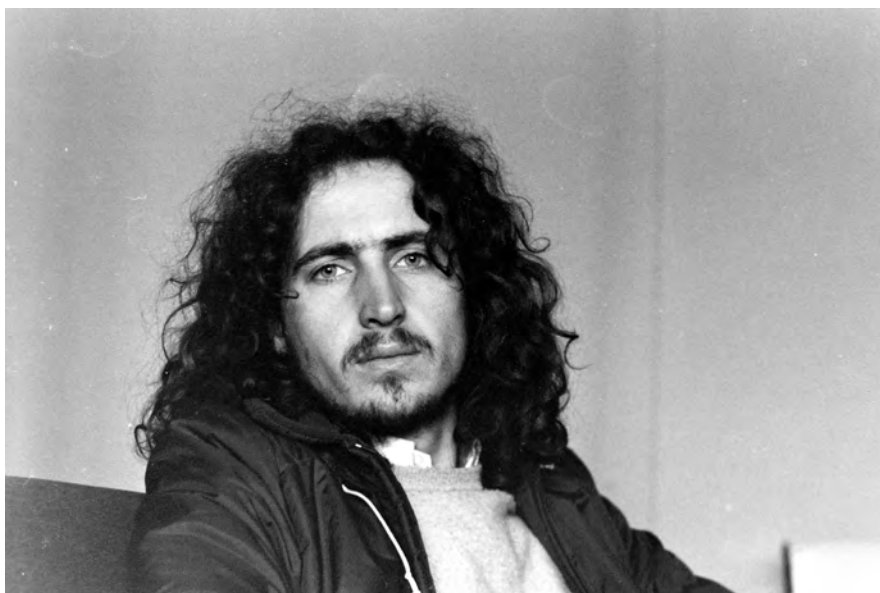
И сосема на крај – не ни останува ништо друго освен да ја анализираме животната одисеја на Лазар Личеноски како неисцрпно богата и значајна; и иако потекнува од скромно галичко семејство, тој со својата претставителност и талент – насекаде ја претставувал Македонија во најубаво светло, а за тоа доказ е тоа што – не само што успева да ги достигне париските височини на ликовната уметност, туку и да ја стекне довербата од високата интелектуална елита во поранешна Југославија, станувајќи дописник на САНУ и што е уште позначајно за нас, станува и член на Европското друштво за култура – каде што се здобива со голем број академски признанија.

И така – можеме да констатираме дека Личеноски останува во нашата културна историја како едно од најзначајните имиња од оваа област – не само во македонското, туку и во современото светско сликарство – во кое неговото име останува засекогаш запаметено и изгравирани со златни букви...!

Владимир ВЕЛИЧКОВСКИ

## ЗА УМЕТНИЧКОТО ТВОРЕШТВО НА СЛОБОДАН ЦОБЕ-ЖИВКОВСКИ

УДК 929Живковски-Цобе, С.  
УДК 75(497.7)  
Кинопис 63(35), 2024



Слободан Цобе Живковски во младите години

## ГОДИНИ НА ОБРАЗОВАНИЕ

Уметничкото творештво на Слободан Живковски-Цобе, во целиот свој обем, се карактеризира со иманентна разновидност во стилски, технички и тематски поглед со потврда на постигнатите вредности во целиот временски период, полн со предизвици од шеесеттите години на дваесеттото столетие па сè до денес. Тој го привлече вниманието со фигуративните платна. Цобе го запознав во почетокот на 60-тите години. Цртавме и сликавме, сечевме паспартуа во Домот на работниците, денес Културно-информативен центар – КИЦ, во работата на „Зограф“, клуб на сликари аматери кои учествуваа и на републичките изложби. Боро Градишки, со поголемо искуство, инаку познат колекционер на антиквитети и уметнички слики, многу внимателно ни ги коригираше цртежите (на Цобе, Миле, Ацо, Бети, Владо, понекогаш доаѓаше и Ефтим Клетников). Цртавме новогодишни паноа со Дизниеви ликови поставени на градскиот плоштад. Клубот го водел Ристо Лозаноски, сликар-енформелист, а го наследи акварелистот Тофе Шулајковски, вработен во институцијата. Во Работничкиот дом се одвиваше необично жив и квалитетен ликовен живот. Цобе се издвојуваше со своите фигуративни големи платна на кои беа насликани необични, фантастични мотиви, изработени во модерен стриповски манир (посебен афинитет имал за стрипот „Флаш Гордон“), а се формираше како вешт цртач. Неговата љубопитност не познаваше граници, а не робуваше на одреден стил или ликовно клише. Роден е во старата скопска населба Чаир зад црквата Св. Ѓорѓи, кај Саук-чешма и ОУ „Лирија“. Дедо му бил фурниџија, а татко му Маринко, вешт столартишлер, ја изградил двокатната пространа работилница (со голема колекција алати) во населбата Керамидница, до реката Вардар. Во овој објект, кој го наследија, работат и создаваат браќата Цобе и Јордан-Оле Живковски. Вториот е автор на уметничка фотографија (женски лик во разни варијанти и примена на соларизација, позната од делата на Ман Реј, Марта Хефнер и други) и рок музичар. Покрај старите куќи, во непосредна близина се наоѓа сенишниот, ненаселен станбен блок „Космос“, кој е во нагласен контраст спрема старите куќи во оваа несредена населба. Во поткровјето на семејната куќа во Чаир, Цобе и друштвото организираа забави на кои слушавме влијателна, главно американска рок и поп музика, онаа на Џими Хендрикс, Ролинг стоунси, Битлси итн. Тоа е време на крвавата Виетнамска војна, на Студентското движење во 1968, на концертот во Вудсток од 15 август 1969 кога се изра-

зија бунтовноста и слободната љубов на младите, на уживањето дрога и силните пораки за мир, на музика и жив интерес за културата и филозофијата на Истокот. Таквите состојби се рефлектираа и во локалната средина кога младите, желни за нови сознанија и искуства, го посакуваа својот простор на слобода и протест, манифестирајќи ја својата борба против конформизмот и ограничувањето на слободата во сиромашна средина со многу предрасуди, на периферијата на светските случувања. Таквиот порив на младите (родени меѓу 1946 и 1964) се изрази во творештвото, како и во подготвеноста да се примат влијанија од светската сцена, на поширок културен план, особено во начинот на однесување, во неконвенционалното облекување (со внесување и на традиционални мотиви), пуштањето долги коси, сè во знакот на желбата да се биде поинаков. Се појави и локална варијанта на „хипи дружењето“, во светот наречено „племена на љубовта“, организирано на страна, надвор од локалната, неголема урбана средина (покрај реката Пчиња и на други места). Таму се фотографираа пред напуштената железничка станица, како и на пругата (омилен мотив на Боб Дилан). Во рамки на југословенскиот простор владееше поголема слобода отколку во другите источни земји, исполнет со богат културен и уметнички живот, во кој се остваруваше квалитетен рок сцена. Младите во Скопје организираа и „подрумски забави“, во простори со насликани ликови на познати рок и поп пејачи (Литл Ричард и др.). Цело маало, велеше Цобе, ечи од музика. Цобе ги спомна клубот „Гемизици“ и Вењамин Хаџи Наумов, потоа Мирче Сариевски, Мартин Треневски, Димо Копчарот и други, „Пони салон“ од 60-тите, а во седумдесеттите „Клуб 3“ во ресторанот на хотелот „Бристол“ (кај Железничката станица) со насликаните цртежи во стил на поп-артот. Се појавија групи како „Леб и сол“, како и „Бис бес“, „Безимени“ и Армен Сурмеан. Во наредните години уредувањето на кафулиња, клубови, дискосали се подигнува на повисоко естетско рамниште. Цобе имаше потреба да се вклучи во поразновидните случувања во центарот на градот Скопје. Учесе во училиштето „Доситеј Обрадовиќ“, а од петто одделение во училиштето „Климент Охридски“. Своето образование го продолжува во ГУЦ „Здравко Цветковски“, а во 1969 се запишува на Архитектонскиот факултет во Скопје каде што ќе ги прошири своите знаења и сознанија сообразено со неговиот немирен дух, кој сака да експериментира и да прифати секаков нов предизвик. На Архитектонскиот факултет во Скопје тогаш се предаваа цртање и сликање кај познати македонски уметници (Белогаски,

Перчинков, Мазев, Велков, Шемов, В. Георгиевски итн.). Во тие години на студирање, со некои прекини од егзистенцијални причини (уредување и украсување на кафулиња), му се се отвора широк простор за истражувања кои се поврзани со архитектурата и дизајнот, паралелно негувајќи ги сликарството и цртежот во кои внесе нови теми и пристапи. На тој начин се случи творечки спој на овие неколку компоненти оплодени со проширениот информативен простор што нè поврзуваше со светските движења. Најблиски му биле поуките на проф. Александар Николски, кој работеше на ентериерното преуредување на Музејот на Македонија. Ги проучува достигнувањата на познатата школа „Баухаус“, како и на „Де Стил“, посебно на сликарот и графички дизајнер Алфонс Муха, на Леонардо, Енгр, модернизмот на Париската школа, Мондријан, Малевич, Кандински, како и надреалистите, со афинитет кон сликарството на Пјер Сулаж, Ханс Хартунг, но и Раул Дифи.

### ЗА ЦРТАЧКАТА ПЕРЦЕПЦИЈА

Цобе Живковски цртал отсекогаш, откако помни за да ги изрази непосредно своите сензации, доживувања и идеи. Во поновите етапи тој на линијата ѝ дава вредност на скица и студија, дело со самостојни белези, како и материјално значење со сугестивни, правилни и експресивни, аглести или закривени „патувачки линии“ во просторот кој добиваше конкретни, но и фантастични белези. Сочувани се повеќе цртежи изработени во традиционален манир во црно-бела техника, како и во боја, по што следува поврзување со бојата или во одделни комбинации на линија-боја. Сето ова е главно во делата произлезени од имагинација, од ослободениот но воздржан или „блокиран“ гест комбиниран со конципирана стегната форма, во основа рационализирана компонента на делото. Ке потсетам на една прониклива опсервација – Раскин, заговорник на теоријата за „невиноото око“, напиша: „Додека обликот е апсолутен, така што уште во моментот додека цртате можете да кажете дали некоја линија е права или крива, дотогаш бојата е сосема релативна. Секој прелив на целата ваша творба се менува со секој потег кој ќе го повлечете на некоја друга страна; она кое една минута порано било топло, станува студено штом на некое друго место ќе ставите уште потопла боја, а она кое било складно кога сте го оставиле, станува нескладно кога покрај него ќе нанесете други бои, така што секој потег мора да се повлече не заради својот ефект во тој момент, туку во однос на својот ефект во иднина“ (Е. Н.

Gombrih, Umetnost i iluzija, Nolit, Beograd, 1984). Цртежот во боја тој го примени и во ентериерните решенија на кафулиња и други простори привлечен од извиените форми на арт нуво (новата уметност на преодот од 19 во 20 век) со стилизирани цветови и елегантни женски фигури, потоа особено инспириран од стилот арт деко (декоративна уметност) како пример на „функционалистичка убавина“ (примена на метални и стаклени материјали, како и позаострена геометриска линеарност, што значи проширување на можностите на неговата креативност, особено по асимилирањето на елементи од неговите патувања во светот). Во неговите цртежи и слики тој открива систем на облици, заснован врз геометризмот и правиот агол, на разни геометриски ликови. Ликовните композиции се промислени, подредени и стегнати, во цртежите спонтани и лирски интонирани, а на платната помпозно компонирани со поразработена симболичност на претставените нон-фигуративни, ама секогаш предметни со својата оформена симболичност. Цобе експлицитно или имплицитно ги назначува централната оска и симетријата на елементите на двете страни на композицијата. Прецизниот цртеж бара прецизна архитектонска структура, која е добра подлога за апстракцијата.

Платон во својот дијалог со Тимеј вели дека „идејата за убавото во однос на сите други идеи извива во прв план затоа што е најјасна, односно непосредно дадена на сите наши сетила, во прв ред на сетилото за вид“. Тој непосредно упатува на симетријата како израз на есенцијалната убавина. Аристотел, пак, во „Метафизиката“ говори за три суштествени одлики на убавото, меѓу кои централно место зазема симетријата. На оваа толковна линија останува и Тома Аквински, како и повеќето нововековни мислителите за кои сразмерноста или симетријата се утврдуваат како една од најважните одлики на убавината, како на макрокосмички така и на микрокосмички план, не само како естетска замисла, туку како нешто што произлегува од длабочините од кои извира светот. Природата ги сака спротивностите и создава хармонија од нив според која човечкото тело е одраз на совршена симетрија која владее во космосот. Леонардо да Винчи направи цртеж на човек впишан воедно во круг и во квадрат со наслов „Човекот од Витрувиј“, односно канон на пропорциите и тоа е универзален принцип, имајќи секогаш предвид дека законите и принципите во ликовната уметност имаат сопствени закони и принципи во создавањето. Затоа ова дело некои го нарекуваат „космографија на микрокосмосот“. Рамностранотиот триаголник ги симболи-

зира божественото, хармонијата и пропорцијата, го одразува внатрешниот распоред; со основата ја нагласува цврстината на композицијата, особено кога е основниот, средиштен композициски стожер на сликовната претстава. Во делата на Цобе триаголникот добива разни големини и обоеност, како и различно место во композицијата составена од разни елементи. Бројот три е насекаде основен број, израз на интелектуален и духовен ред, во Космосот и во човекот. Хајнрих Велфлин пишува: „Класицизмот е барање рамнотежа меѓу замислениот облик и забележување на природата, тој се изразува со центрирани композиции, со строга организација на елементите, при што секој од нив го задржува своето единство. Облиците во класицизмот се ‘понадерабилни’ и статични, подложни на законите на тежа, со движењата управуваат ритми, па тие можат да се сведат на складно сменување на нагласките. Барокот, пак, изразува немир и желба за слобода..“ Стилскиот дијапазон на Слободан Живковски се движи од реализам со прецизност на цртани детали до комбинирани цртежи на фигуративни форми со предметни и „слободни“ мотиви, блиски до фантастични претстави.

Кога црта женски акт, според жив модел, најважен му е визуелниот податок, со мирна положба на телото со нежни тонови, што на мотивот му дава лирски белези повеќе отколку каква било еротска сугестивност. Тој црта реалистично и опуштено, на рамна заднина без украси и блага сетилна повлеченост на „убавина по себе“. Во бројните линеарни цртежи од 80-тите години, женскиот акт до половината е претставен во променливи ракурси, како дел од динамичниот фантастичен сплет на разни органски или предметни мотиви. Во овие необични барокизирани состави, со загадочна содржина се внесени стриповски обликовни црти, со соодветна илустративна еротска назнака. Авторот посакал да се вовлече во себе за да ги извлече од себе скриените потсвесни импулси, на спонтан начин воден и од линијата на мисловност.

Неговите автопортрети се изработени со фотографска прецизност на лик во млади години и бујна природна коса, споредлива со сочувваните фотографии (наликуваше на Боб Дилан). Албрехт Дирер, германскиот сликар на ренесансата на своите славни автопортрети ги додавал зборовите: „сличност нацртана со помош на огледало“. Во автопортретите на Цобе, во полупрофил или анфас, нема дополнителни атрибути кои поблиску би го откриле личниот идентитет „како израз на модерното сепство“ и постои доза на самодоверба и самољубивост. Цобе сочуввал мноштво скици, кои заслужуваат посебно внимание затоа што во нив се опфатени

сите можни преокупации во сликарството, дизајнот и архитектурата. Цртежите, линеарни со духовита или фантастична содржина, како и оние подоцнежните, кои носат личен печат, заслужуваат споредбени укажувања со остварувањата на други македонски уметници со надреално-фантастично определување (В. Ташковски, Д. Дурацовски и др.), како и со некои автори на медијалната „интегрална слика“ во југословенскиот уметнички простор. Но, со една значајна разлика: во делата на Цобе Живковски воопшто не постојат белези на онаа карактеристична „болест на духот“ и распаѓањето, присутни во делата на повеќе уметници во светот, туку интерес за еден поширок космички вибрантен простор на духот, денес реално подостапен. Тој никогаш не го напушти фигуративното, односно светот на предметното кој на различен начин е препознатлива компонента во цртежите и сликите. Мора да се забележи дека хармонијата не се исклучува и кога работи „тешки“ теми на човештвото, што не му пречи да биде наклонет кон сликарството на Сулаж и Хартунг. Визијата на Цобе е јасна и активна, пристапот е контролиран и на свој начин декоративен, без украси. Тој не ја расфрла енергијата, поточно не се фокусира на концентрираната густина на посебен сугестивен знак - било „тврдо“ механоморфни, било со органски конотации – туку на стилизираните елементи на цртежот, како и на сликата, придавајќи ѝ особено значење на „просторната прешетка на линијата“, иконографски и семантички осмислените белези. Цобе црта на хартија, а слика на платно, како и на грундирани поголеми платна, кои се вклопуваат во декорацијата на некој ентериерен простор.

## ИЗЛОЖБЕНА АКТИВНОСТ

Осумдесеттите години се време на обнова и отворање ново поглавје во македонската уметност. Слободан Живковски во 1975 во Центарот за култура и информации, Скопје учествувал на Изложбата на сликари аматери од СРМ (со сликата „Излет“), како и во 1976 година. Во каталогот за заедничка изложба на Слободан, Бежан, Моро, Милош, Симеон во Охрид во 1978, Владимир Шопов ќе забележи: „...кај Слободан Живковски (присутен е) обидот да се открие оној непознат свет кој стои некаде зад еколошкиот Дамоклов меч“. Истата изложба таа година беше поставена и во Струга. Сликите насловени како: „Плантажа Б-18“, „Град У 711“, „Пејзаж Е-5“, „Експлоатација“, „Ламанш“, „Утро 479“, „Експедиција“, „Интервенција“, „Лабораторија“ и „Улица 4 S“ беа дел од тие изложби.

Во 1982 година изложуваше на две места во Париз - во „Галерија Дефанс“, на заедничка изложба на странски уметници, стипендисти на француската влада (во март) и во рамки на изложбата „Југословенски уметници“ (во април) во Интернационалниот универзитетски град.

Кон изложбата во 1984 во организација на СДАМ во Скопје, Слободан Живковски ќе напише: „Дали ме познавате? Ве придружувам од сите утра, на сите распаќа, живеам во сите ваши простори и времиња, поголема сум од сите вселени, помоќна од сите тајни, повистинита од сите вистини, поволшебна од сите волшебства, јас сум откритие, вашата цел, следете ме! – Ќе ве разлетам низ сите невозможни простори, звуци и тишини. Ве водам по апсолутните координати на материјата, по времето на универзумот, ве застанувам пред огледалото. Тоа не сте вие – тоа сум јас, СВЕТЛИНАТА!“

Во галеријата на Домот на младите изложува двапати – во 1987 во рамки на МОТ и заедно со Симон Узуновски во 1993 година.

Сликите на Слободан Живковски беа дел и од две изложби на млади уметници што ги организираше во Музејот на Македонија. Во каталогот шапилографиран за изложбата „Експресија, гест, акција“ (1985) стои следниов текст: „Станува збор за академски образовани уметници, во најголем број од скопскиот Факултет за ликовни уметности, основан во 1980 година кои внесоа нов дух во ликовната уметност, реакција на застоените води и воопшто во културата. Таквите струења не може да се изолираат од уметничките движења во југословенскиот уметнички простор, како што не може да се негираат и одделни индивидуални и локални белези и вредности. Значењето и посебноста на овие изложби иницираа можеби прва фаза на нови мултимедиумски истражувања, кои ќе добијат нови форми во наредните години, потоа појава на разни видови ‘нова слика’, како и на уметничката инсталација, концептуализмот...“ Музејската и галериската критика не реагираше на новите појави, а инцидентно, многу подоцна. Овие тенденции на нова уметничка практика ги сумираа во книгата „Ликовен меѓупростор“, Млад борец, 1986. Кон втората изложба во Музејот на Македонија, насловена „80-тите години во македонската ликовна уметност“, за Цобе ќе напишам: „Слободан е автор наклонет кон експеримент кој ја поврзува архитектонската строга организација на површините со спонтаноста на постапката, извесниот ‘концептуализам’ со ‘футуролошки’ елементи, издвојувајќи често анимален мотив на платната“. Некаде во тоа време, во мојот текст за изложбата на млади ликовни творци одржана за време на Републичка конференција, меѓу

другото стои и следново: „...овој пат градот Охрид беше домаќин на првата ликовна колонија од ваков вид што се одржа од 14 до 24 ноември годинава. Изложени се дела од колонијата... Слободан Живковски (1949) е немирна природа, наклонета кон експеримент. Од повеќето направени дела авторот се одлучил за три платна, од кои едното решено со строг геометриски распоред на квадрати, а другите две се повеќе израз на непосредно изразување на доживеаната сензација, ‘коригирана’ со рационален концепт, што ја збогатува содржината на сликата“. На истата изложба зедоа учество Марјан Пецов, Драгољуб Бежан, Драган Петковиќ, Хајро Јакупи и други млади уметници.

Слободан ќе има самостојна изложба во 2004, насловена „Сеќавања од иднината“, во Арт-кафе, во Скопје, како и уште една, следната 2005 година, во Музејот на Град Скопје. Писателката Елизабета Шелева, во својот текст „Светлината како страст меѓу редот и хаосот“, ќе напише и: „...во доменот на цртежот и сликата... изделена жанровски прецизирана колекција големи, колоритно разиграни, филозофски ‘настрвени’, богато имагинативни слики... уметникот е загрижен, временски ограничен субјект, кој сака и настојува да го дефинира хаосот, иако едновремено е и самиот понесен од природниот импулс да го слави истиот тој хаос како слобода... Синестетичноста на сликата или ‘звукот на сликата’, според сведоштвото на авторот, произлегува од автентичното искуство на творечкиот процес како примарно истражувачки чин. Тоа е преокупација со светлината, овој пат од аспект на физиката и космичкото време“.

За својата изложба на циклусот слики „Трансбордерс“ во Галерија на ДЛУМ, во март 2012, Слободан Живковски ќе изјави: „Да се повлече линија од човечката праисторија до денес, значи да се нацрта кардиограм на планетарните цивилизации“.



Одлука, 2012 - акрил на платно, 160x117 см.

Во ателјето на Цобе, во морето од слики и цртежи се наоѓаат и кутии полни со мали бележници исполнети со скици и цртежи, црно-бели и во боја, во кои спонтано ја бележел секоја своја идеја, сензација или емоција од крајот на шеесеттите години до поновиот период.

### ДЕЛ ОД АЛТЕРНАТИВНАТА СЦЕНА

Во раниот период, Цобе наслика неколку платна на кои се содржани некои суштествени моменти на времето во кое настанале. Во 1968 година, време на бурните студентски протести во Франција (пред париската Кинотека), кои на свој начин се ре-

флектираа во повеќе европски центри, како и на југословенскиот простор (во Белград), Цобе ги изработи платната „Сан Франциско“ и „Распятие 68“.

„Сан Франциско“ (темпера на лесонит, 122 x 77 см) е насловена според истоимениот хит на Скот Мекензи. Фигурата на пејачот е насликана вертикално и строго фронтално, а ликот (во кој сликарот внел и автопортретни црти) го допира црвениот сончев диск. Фигурата, поделена со две бои, ја назначува централната оска на композицијата во која е насликан мост, линеарно, а во основата на сликата е насликан мотив на извиени „растителни“ форми.

„Распятие 68“ (темпера на лесонит, 120 x 120 см) е насликана цела фигура поставена во кружна, „кап-



Трансбордерс, 2019 - акрил на платно, 100x85 см.

сула“ која лебди во имагинарниот небесен простор. Ова „суперсуштество“ со човечки лик, што ја сугерира централната оска на сликата, е прободено со метален бодеж – во форма на ракета. Тој момент, сам по себе драматичен, не оддава болка на ликот туку израз на изненадување со поглед кон гледачот пред платното. На грбот на фигурата се насликани црвени и зелени боени дамки, а петицата е црвено обоена. Во едната рака држи знак на пацифизмот со знакот за забрана за употреба на борбени ракети. Цобе внел конкретна симболика со елементи на стриповска нарација, како и на своједна фантастика на сцената.

Подоцна во 1976 година, како дипломиран архитект, Цобе го наслика платното „Распятие 20“ (маслена техника, 150 x 120 см). Човечката фигура, обвиткана со „реквизити“ на техницизирано време, е насликана во скратување, на далиевски начин. Пораката и симболиката се јасни и недвосмислени, при што стилските белези на ова дело се разликуваат од други примери на таква тема во македонската уметност (Васко Ташковски во 1971 ги наслика платната „Јавачи на апокалипсата“ и „Геноцид“, а темата „Распятие“ е присутна во делата на Благоја Николовски, Владимир Георгиевски и други). Во 1980 година на обвивката на албумот на групата „Ден за ден“, застапници на еден вид рок-џез музика, публикувана е оваа слика на Цобе, а негови се и фотографиите во целиот албум (Тошо Филиповски, Македонска дискографија винили, 1958 – 2019, прв том, Корпус деликти рекордс, Скопје, 2019).

Добар дел од ликовните уметници од овие генерации имаат атипичен развој во творештвото, одраз на времето во кое создаваат, како и на личното определување. Носители на алтернативните уметнички практики се Милош Коџоман и Драгољуб Бежан со нивните перформанси „во природа“ и изложбите организирани во Скопје 1973 година. Во тој период, но и подоцна, Симон Шемов и Никола Фидановски и соработниците ги изведоа колористичките интервенции во недопрени природни предели, како и во скопската урбана средина.

Во почетокот на 80-тите години Цобе Живковски, на свој начин, оствари значајна соработка на проектот од македонската алтернативна сцена во културата, поточно во областа на алтернативниот театар. Тој беше меѓу првите членови на Театарската работилница, составена од студенти од разни групи кои гравитираа околу Естетичката работилница при групата Филозофија на Филозофскиот факултет. Првата претстава што ја реализира со „најмалото театарче на светот“, со „Зелената гуска“ (активно до 1984).



Зелена гуска - плакат

Љубиша Никодиновски-Биш во својата книга „Алтернативен театар во Македонија“ (Магор, Скопје 2009) му дава посебно значење на Цобе Живковски како дизајнер и сценограф, вклучен во работата на театарот: „Дизајнот на ‘Зелена гуска’ беше несекојдневен и оригинален. Слободан Живковски-Цобе направи фантастичен плакат, којшто секој од публиката сакаше да го има. И по две децении тој сè уште може да се види закачен на некој ѕид. Цобе смисли оригинална приказна и ја реши во форма на стрип. Затворената ‘Зелена гуска’, по неколку безуспешни обиди, се ослободува. Таа е на ролшуи и готова за игра. Плакатот беше во живописни бои, доминираа зелената и црвената. За премиерата на ‘Зелена гуска’ тој подготви едноставна шапирографирана програма, што подоцна ќе стане оригинален и препознатлив знак на нејзините претстави, бидејќи ќе се користи и како боенка. За повеќето нејзини изведби, а особено за гостувањата, Цобе, за илустрирање на насловната страна на програмата, исцртуваше на матрица различни духовито обликувани ситуации, во кои доминираше ‘Зелената гуска’. Тие претставуваа своевиден коментар на фестивалите, на градовите и локалитетите каде што се изведуваше претставата. Текстовите на програ-

мата за гостувањата во странство беа преведувани на неколку странски јазици, што ја олеснуваше комуникацијата со публиката“.

Во работата на сцената, костимите, маските, куќите и печатените материјали на претставите „Животинска фарма“, „Не чекајќи го Годо“, „Сцени за шмекери“ и други театарски работилници, покрај Живковски, учествуваат и: Перица Георгиев, Симон Узуновски, Крсте Џидров, Јордан Оле Живковски и други.

Во април 1980, на еден од состаноците на Театарската работилница на Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет во Скопје – составен е Предлог до Републичката конференција на ССММ, наградата „Наши достигнуања“ за 1980 година да му се додели на Слободан Живковски, „заслужен за развој на новиот стрип во македонската култура со успешна употреба на стрипот во театарската претстава ‘Зелена гуска’ – со карактеристичните идејни, социјални и естетски импликации“. Се наведува и решението на плакатот за претставата „Најмалото театарче на светот Зелена гуска“ и програмите за настапите на „Зелена гуска“ во Мостар, Сараево и Италија, со насловната и последната страница обоеени од повеќе млади соработници на Театарската работилница на Естетичката лабораторија. Во предлогот, потпишан од професор Кирил Темков, раководител на Естетичката лабораторија, стои: „На плакатот името на театарот ‘Зелена гуска’ се транспонира во еден лик, кој говори за настојувањето на нашата театарска група, а преку тоа, пошироко, и за нагонот на сите млади творци да го избегнат шаблонизирањето и безличноста... а со средствата на уметноста (во овој случај – со бојата) да се ослободат и да се вивнат кон отворениот свет на творештвото и слободните социјални односи, прикажани низ идеолошки исклучително успешно инкорпорирано црвено срце, кое се раѓа низ борбата за изразот“. Потоа: „Плакатот за претставата на ‘Зелена гуска’ истовремено говори и како стрип – значи и како низа цртежи, но истовремено и како знак, при што ликот на претставата, веќе сам по себе, е доминантен во ликовниот израз на целиот плакат. Се нагласува и важноста на апликациите на ликот на кориците на програмата изработени посебно за секоја претстава, со елементи кои говорат за луѓето пред кои претставата се игра, за амбиентот и за пораките...“ Овој стрип-лик на Живковски беше аплициран и во сценографското решение на претставата, на параваните кои се користеа во претставата, каде што во една голема форма (2x1 м) овој лик е претставен како актер и со тоа ја продолжува комуникацијата започната и предизвикана со плакатот и програмата. Исто така, овој лик беше „оживеан“ и во трета димензија, како голема кукла (со човек во

неа), која одејќи на ролшуи ги анимираше гледачите пред претставата, а во претставата учествувааше во дејствието и во форма на марионета (мала кукла) која, навлечена на рака, како во куклен театар, е своевиден „сведок на настаните“ во претставата.

Љубиша Никодиновски-Биш објави уште една значајна книга: „Моќта на театарот, Меѓународен театарски фестивал Млад отворен театар-МОТ (МКЦ, Скопје, 2015). Биш ќе не потсети дека лозунгот (редовно практикуван) на фестивалот Млад отворен театар е истиот оној што беше поставен од Отворениот театарски универзитет (1975) при неговото основање, а тој гласи: „Масовен, отворен и достапен за присуство и учество на секој и секаде!“ По повод 12. МОТ одржан во 1987 година во МКЦ ќе биде објавена фотографија на Цобе седнат на еден стол од својата изложба „Поставки на столици и објекти“. Покажано е, на визуелен начин, дека авторските столови на Цобе Живковски, со остварената скулпторско-сликарска архитектонска синтеза се погодни и за седнување.

### **ЛИКОВНОСТ И ФУНКЦИЈА – ДИЗАЈНИРАЊЕ НА СТОЛ**

Во каталогот за неговата самостојна изложба „Слободан Живковски инсталација“, од септември 1987 е објавен текст на Небојша Вилиќ во кој стои: „Геометријата како еден од можните системи за толкување и воспоставување на редот, преку своите пројавени облици овозможува потполна редукција, бидејќи облиците, сведени на најмалиот потребен број елементи (точка, линија, круг, триаголник) во себе содржат најголем квантум на концептуалистички значења. Ликовноста (и скулптуралноста и колористичкото интервенирање) не е во декоративна функција бидејќи развива самостојни ентитети, а ергономијата ги содржи потребните анализи и претпоставки за односот човек - индустриски производ да го заземе потребниот сооднос и на крај, сите тие се реализирани низ технолошкиот аспект, поаѓајќи од изборот на материјалот за изработка, преку технологијата на неговата изработка до финализацијата на објектот“.

Денес овие објекти не се подредени како „Поставки на столици“ туку се наоѓаат меѓу разните многубројни материјали и алатки во ателјето на Цобе така што не е можно повторно да го потврдиме неговото мајсторство во изработката, како и еланцијата на овие творби кои не се обичен „естетски предмет“. Ликовноста на столовите или „естетските интеракции на површините“ некаде можеле да заведат, дури и да се одразат на нивната функционалност. Цобе, во својата дизајнерска креација, ја имал предвид „интеракцијата на површините која е ос-

новна естетска концепција во познатиот црвено-син стол на Ритфелд од 1917 година“. Ова дело (на автор од холандската група „Де Стијл“) стручњаците го сметаат за ингениозно и поттикнувачко. Апстрактните јасни геометриски форми и обоени елементи кои се сечат и го определуваат просторот кој се занова врз Мондријановото начело на „динамична рамнотежа на различни, ама еднакви по важност спротивности“. Цобе самиот ги изработува столоните, внесува дел од себе во својата „столарија“, а ергономската исправност не значи дека треба да се замени со целокупната успешност на ликовната дизајнираност. Тој настојува да излезе, а некаде го следи познатото тврдење: „Што е практично и солидно изведено, тоа е и добро“. Цобе Живковски во 1980 ја доби наградата за дизајн на мебел, а во 1982 година наградата за дизајн на стол на склопување од метал, од институцијата V. I. A. во Париз, Франција. Дизајнот е значајна компонента во целокупното ликовно творештво на Слободан Живковски. Ретко кој дизајнер може да се пофали со значајни награди, добиени и на селективниот југословенски простор. Своите творби тој ги проектира, учествува во нивната изведба или самиот ги изработува, водејќи сметка за повеќе елементи: за функцијата и нивната практична естетски модерна концепираност во која се асимилираат и некои елементи од квалитетната традиција. Тој работи во дрво, ама го користи и металот. Во 2006 година Живковски дизајнираше стол, двосед и тросед изработени во метал и перфориран лим за потпирање. Тие беа поставени на плоштадот Македонија во Скопје, но бргу потоа тргнати од таму.

Триаголникот, значајна геометриска форма и фигура, е конструктивен дел во дизајнирање на столот на Цобе Живковски (како и во концепирањето на ентериерите), кој смета дека оваа геометриска форма ѝ дава солидна основа и цврстина на сликарската, дизајнираната и архитектонската композиција. По дефиниција рамностраниот триаголник ги симболизира божественото, хармонијата и пропорциите, одразувајќи го внатрешниот распоред. Цобе Живковски во сите жанрови и дисциплини го употребува триаголникот, како централен мотив, но и поставен во различен дел на композицијата. Не ретко, во различни дела добива поинаква, модифицирана форма и големина, менувајќи ја неговата боја. Во своите дела тој гради категории врз основа на архитектонскиот цртеж и аналитички пристап во кој „ништо не е случајно“, создавајќи прегледни и чисти форми. Дизајнирањето стол со ликовни белези е концепт применуван низ сите видови творештво на Цобе Живковски по примерот на школата „Де Стијл“ (и Ритфелдовиот стол), идеите на рускиот конструктивизам и значењето на

школата „Баухаус“, која ја смени основната структура на сликата и дизајнот, сè до архитектурата афирмирајќи го новиот систем на односи меѓу линијата, површината и бојата врзана за геометриската машинска форма. За Василиј Кандински жолтата е триаголник, потоа црвената е квадрат, сината круг, како што линијата се одредува во однос на топлината и светлината на бојата, а компонентите во однос на површините. Неговите амблематични, стилизирани форми претставуваат „рамнотежа на спротивности“, стабилно поставени како и цврсти форми кои лебдат во имагинарниот простор, обидувајќи се да ги помири духот и мислата. Станува збор за „прво модернистичко движење во дизајнот што најави нова естетика на едноставноста“ (Sarlota I Piter Fiel, Design 20 veka, IPS Media, Beograd, 2006). Јунг пишува дека „индиската мандала се јавува во услови на психички расцеп или дезориентација“. Тој сметал дека е важно христијанскиот принцип на тројство да се претвори во кватерно, историски потврден. Квадратурата на кругот е еден од многуте архетипски мотиви кои претставуваат основна схема на нашите соништа и фантазии. Жан де Мен, поврзувајќи ја мистеријата на инкарнацијата со мистеријата на тројството, во симболот на кругот го впишува симболот на триаголникот: „Тоа е кругот триаголен, тоа е триаголникот кружен. Во тантризмот, пишува Душан Паин, се јавува обид чакрите во склоп на седмоделната матрица да се доведат во врска со другите макрокосмички, микрокосмички и медитативни чинители (како што се мантрите). Во некои схеми на таа матрица се разликува распоредот на боите и другите делови: тука е внесен и обликот на триаголникот, чија боја е црвена како и сетилото за вид“.

Еден стол од спомнатата серија на Цобе Живковски наликува на скулптурата „Без наслов“ на Александар Калдер, изведена во метал и дрво со неговите карактеристични надреални белези на органските форми. Две важечки конститутивни компоненти во творештвото на Цобе Живковски се два историски концепти, на класичната уметност, со принципот на централна оска и симетричност на елементите и од идеите на модерниот дизајн на арт деко, стил потврден во 1925 година, наследник на концептот уметност и занаетчиство на арт нуво. Геометризмот, економичноста и занаетот се суштествени белези на творештвото на Цобе Живковски.

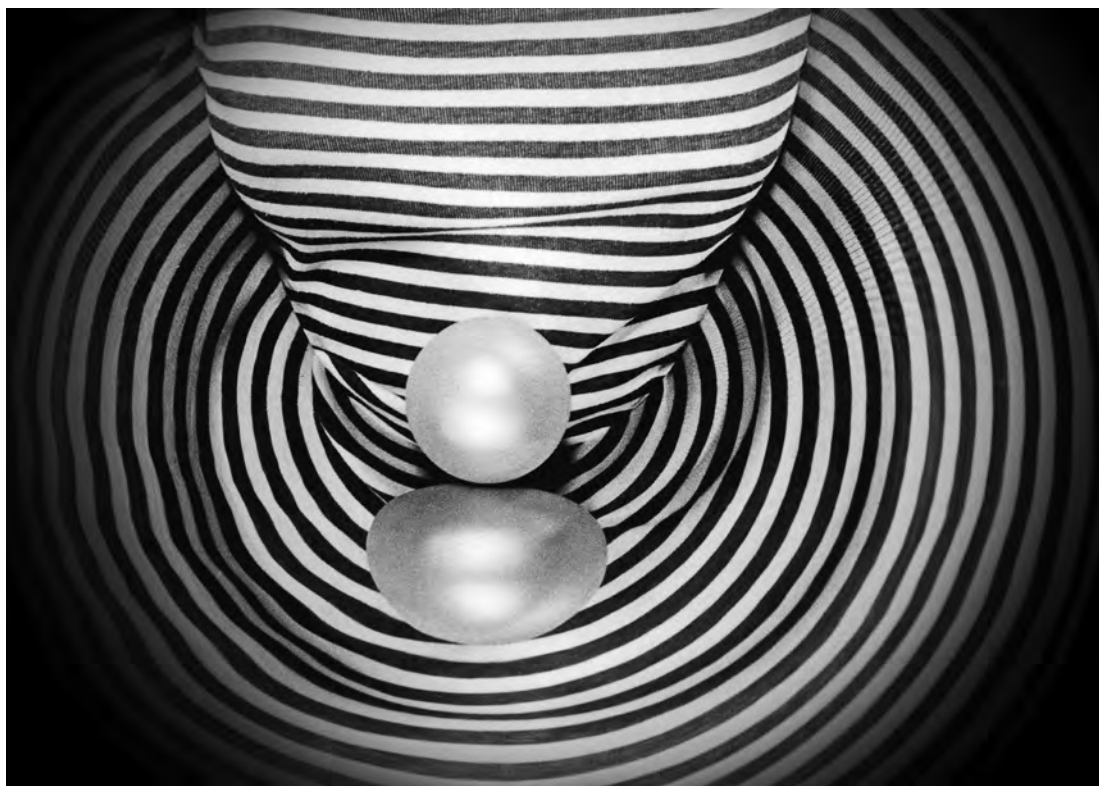
Во 1984 Цобе Живковски ја доби републичката награда „1 Мај“ за дизајнот на колекција електронски уреди во организација на Стопанска комора. Во 1990 ја доби главната југословенска награда за индустријски дизајн во Белград, за модул на моторно возило, со необично модерно решение, спој на чисти облици и функционалност. Тој на голем формат

платно го наслика моделот на автобусот. Триаголникот и графичките решенија на архаичните, хиероглифски форми (присутни и во неговите сликарски дела) се органски поврзани и во предметните објекти на ентериерните решенија.

### ФОТОГРАФСКИ АФИНТЕТИ

Цобе Живковски рано почна да се занимава со фотографија од приватен, а потоа и од работен карактер. Тие се интересни како документ на едно време, особени од хипи-дружењата на Пчиња. Следува фаза на естетизирање на фотографијата со авторски печат, настанати во периоди на интензивна работа на сликарството, како дизајнер и дипломиран архитект (1977 – 1978). Неговите мотиви се од старата македонска архитектура (мотив на порта со патинирана структура), мотиви од модерната архитектура (како што е објектот на Македонската опера и балет во изградба), остварувања во кои дава нагласка на чистата геометриска графичка структура и на архитектонскиот минимализам на кадрираниот мотив. Такви мотиви обработувале и

други познати македонски фотографи и уметници. Цобе и во фотографијата е преокупиран со формата и композицијата, низ вешто одбраниот кадар на фрагмент кој се претвора во целина на чисти површини. Во некои фотографии авторот вметнал и топчести форми. Естетскиот момент има значајна улога како и сигурно одбраниот мотив. Во 1976 – 1977 година создаде серија црно-бели фотографии (со дополнително чистење) на впечатлива форма на вешто кадрирано тело на женскиот модел (тоа е неговата сопруга) со фустан во пруги кои го создаваат опартистичкиот ефект. Фината облоб на телото, естетизирано и во хармонија со графизмот на правилно обло распоредените ленти дава суптилно поврзување на фигуративното и апстрахирањето на мотивот. Дали можеме да речеме дека „ниедно искуство не ја копира навистина стварноста“ (Е. Х. Гомбрих)? Некои фотографии на авангардата и модернизмот (А. Родченко, Пол Стренд и други) „открија дека природата изобилува со апстрактни цртежи кога човекот ќе почне да ги бара“ (Helmut I Alison Gernsheim, Fotografija, sazeta istorija, Jugoslavija, Beograd, 1973).



Од црно-белите фотографски дела



Од црно-белите фотографски дела

## ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН И РЕКЛАМНИ ШТАНДОВИ

Цобе Живковски, со ретка упорност и вреден творечки ангажман, и на поширок културен простор освои неколку значајни награди. На домашен план Цобе Живковски остварува жива активност во уредувањето ентериери и во областа на графичкиот и индустрискиот дизајн. Автор е на графичкото решение, во сито-печат за 20. јубилејни театарски игри „Војдан Чернодрински“, кои се одржаа во јуни, 1985 во Прилеп. Го изработи плакатот „Промоција“ на универзитетскиот културно-информативен центар на Филозофскиот факултет во Скопје.

Тој е автор и на визуелната идентификација на „Скопско пиво 1924“ со дизајниран мотив на две кули (дело на чешка фирма) во кои се наоѓале главните котли за пиво. Постојат и неколку графички решенија со различни комбинации – со страк жито итн.

Живковски во манир на привлечни минималистички форми, со чисти бои поставени во ефектна динамика, го решава просторот на рекламниот штанд за славното „Порше“, потоа и на „Ауди“ и „Фолксваген“, на задоволство и на нарачателите (денес тие може да се погледнат само на сочуваниите фотографии). Уредувањето ентериер е сложен зафат кој бара талент, повеќе вештини, како и познавање на локалниот амбиент и културната современост со богата традиција, а сето тоа го поседува Цобе Живковски.

Скопје во втората половина на 80-тите, а особено во 90-тите години на минатиот век беше град на клубови за забава и на дружење на младите, како и на угостителски објекти. Сепак, архитектите ретко имале можност да најдат на инвеститор кој ќе има разбирање и ќе умее да цени квалитетен проект или остварување. Таков пример, во претходните години, беше уредувањето на клубот „511“ во Скопје (на тоа место сега е подигната модернистичката зграда на Филхармонија) со одбрани елементи од скулпторскиот минимализам на познатиот вајар Јордан Грабулоски-Грабул, во соработка со архитект Искра Грабул. Слободан Живковски внесе нов дух, креирајќи различни решенија во секој простор, особено оние што имаат различна функција. Овој автор со успех ги подигна критериумите и вредносните стандарди во обликување на ентериерните простори, како што ги видовме и доживевме во време кога беа активни и достапни. Зошто велам „вредни остварувања“? Затоа што најуспешните решенија во тоа време ги имам видено и анализирано. Денес пишувам според сочуваниот визу-

елен, фотографски материјал и идејните цртежи, ама и според искажувањата на авторот. Споредбено, и врз основа на малобројните сочувани објекти.

Во една препорака за добивање стипендија за усовршување на Слободан Живковски од 1980 година, професорите Радомир Волињец и Александар Никољски ја нагласуваат „неговата исклучителна надареност за структурата, особено за ликовно-естетската компонента, во архитектонското и ликовно творештво, посебно во ентериерната архитектура, како дизајнер на објекти за широка потрошувачка и во областа на уметничката фотографија“. Во текстот се наведени неговите изложби, награди и признанија и на југословенско ниво.

Во решавање на ентериерите со различна функција, Цобе учествувал со целосна посветеност, знаење и технички опит: секој дел е еднакво важен, како и целината што треба да ја оствари намената – пријатно и функционално катче за забава и дружење. Тоа е значаен, бурен период за развојот на урбаниот и социјалниот живот во Скопје и другите македонски градови. За Цобе Живковски преобликување на даден простор за друга намена значело да се применат интердисциплинарни средства во современ дух. Со таа цел, тој креативно поттикнал направил успешен обид да меша сликарство, архитектура, фотографија во жив амбиент на музика и светлина. Во другите решенија, за одделни значајни, приватни или државни институции тој ги сообразувал составните ликовни и содржински компоненти за решавање на конкретниот амбиент. Цобе Живковски преферирал минимализирана форма и пластично обликување, но во класична и одмерена форма на декорирање, со внимателно функционално-естетска употреба на разни материјали во еден вид „поврзување на спротивности“ (кородирани лим и плексиглас, на пример), како и одбрани елементи на симболизирање. Остварувањето синтеза на сликарски, скулпторски, дизајнерски, архитектонски и градителски елементи значи хармонична конструкција и композиција која дозволува природно движење во просторот и неговата функционалност. Формата на триаголникот, насликана, нацртана или определена, и тука наоѓа свое место и простор покрај другите форми и решенија за да се создаде еден жив „сценски простор“. Не ретко се упаѓало во расчекор меѓу замислата на авторот и на нарачателот, меѓу популарниот и елитниот концепт. Но, успешната реализација директно зависи, меѓу другото, и од финансиските можности на инвеститорот.

## СЛИКАРСКИТЕ ЦИКЛУСИ, „НОВАТА СЛИКА“ И ПОТОА

Цобе црта и слика паралелно со спомнатите творечки ангажмани, одржувајќи континуитет во своето творештво, не без реминисценции на „новата слика“ (за италијанската Трансавангарда во тоа време, речено е дека „го изнесува на виделина трупот на уметноста“), меѓутоа тој внесе одделни иновативни моменти кои не ја нарушуваат внатрешната логика на неговиот творечки концепт. Тој не робува на еден усвоен ликовен образец туку бара нов предизвик од новите уметнички движења и случувања во животот. Тој поодделните циклуси ги наслонува „Трансбордерс“ со елементи на „техно-неолит“, како што е насловен новиот циклус слики, и „Метапирсинг“, следејќи ги своите актуелни идеи и преокупации поврзани со нови сознанија од променливата динамика на мисловната сфера, личната и посеопфатната. Покрај минливоста на „менталните мапи“ и состојби и согледувања, на економските и културолошките флукуации во конкретната средина, внатрешниот творечки порив диктира пристап со препознатлив метод на градба на сликата, како и употреба на универзална симболика поставена во различен ликовно-содржински концепт. Кој може во тесниот простор на живот и творештво да покренува промени? Архитектурата е волја на епохата трансформирана во просторот. Кај нас уметникот е изолиран субјект кој се снаоѓа како што може и умее во средина во која владее хаос и неправда, голем пад на човечките и културните вредности. Партиите на власт немаат идеја што да направат и таквите потреби се фрлени на маргините. Во 80-тите години доминира трендот на „новата слика“ од едни прогласена како „висок степен на поврзаност на новата генерација со светот“, додека други сметаат дека станува збор за „регресија“ на „новата слика“, која кај нас се продлабочи како регресија во културата.

Во рамки на прокламираната „нова слика“ влегуваат повеќе различни сликарски решенија. Токму едно од тие различни решенија му припаѓа на Цобе Живковски и неговото сликарство. Во текстот, по повод неговата изложба во Домот на младите „25 мај“ во Скопје 1984 година, се става акцент на појавата и карактеристиките на „новата слика“ во светот (како реакција на кор-сокакот на метајазикот на концептуалната уметност). Во тој контекст, авторот на текстот, Мирослав Поповиќ, вели: „Свесно определувајќи се кон трендот, Живковски – без инхибиции и провинцијални сомневања ги утврдува фор-

мите на својот ликовен избор со определени знаења од светското уметничко наследство (референции) и со ослободена моќ на сликање“. И понатаму, во текстот во каталогот стои: „Двете појдовни, навидум спротивни позиции формално го определуваат неговото сликање: од една страна се плошноста, амблематичноста и декоративноста, а од спроти се фигуративноста и експресивноста постигнати со адекватниот испрекинат цртачки дуктус. Рамнотежата на сликата се гради на елементарен начин – со симетрична композиција. Тематскиот репертоар е во рамките на ‘новосликовните’ содржини: супкултурната иконографија, стрипот, гротеската, чудовиштата, животните, знаците, симболите, архетипските претстави, орнаментиката и слично. Провокативноста ја постигнува со намерната примена на суровиот колорит кој вознемирува со своето кичерско безобразие, користејќи ги и вообичаените бои на ова сликарство – црвената и црната. Живковски со бројните цртежи и кроки ги воспоставува условите за сопствениот ликовен говор во рамките на ‘новата слика’. И покрај нашата вообичаена нетрпеливост кон ‘трендовите’ и кон ‘актуелните’ настани, треба да се очекува дека тој нема да биде изолиран во просторите на овој сликарски обид“.

Не треба да се заборава, покрај сообразувањето на „трендовски“ наметнатите концепти на мислата, на сликарот експресионист Ернст Кирхнер и неговото тврдење дека постои „паралелна чувствителност“ и меѓу просторно и културно оддалечени уметници. Уште Хегел укажувал на можноста уметникот да се повлече од магнетното поле на науката „за да ѝ го спротивстави својот вечно променлив творечки принцип“.

Интересот за поп-уметноста на Цобе Живковски не може да се одрекува, како и моментите на поврзување со науката, современиот дизајн и архитектурата, трезвеното рачио пред спонтаниот приод, не останувајќи изолиран од одделни техничко-машински знаци и ритми на современата цивилизација.

Цобе наслика повеќе платна, во акрилни бои со нагласка на јасна идеја и стабилна композиција на елементите. Геометризмот и архитектонската структура се во основата на неговата строга ликовна поетика во која доминираат симетријата и централната оиска. Неговите форми не се само аглести туку содржат и закривени линии, а во нив внесува рамна и потопол хроматизам, елементи на апстрактна предметност и флуидни мотиви кои со белата не-боја на врвот симболизира светлина и ефект на стилизирана духовна енергија. Покрај тоа, неретко

на средината на сликата исцртува хоризонтална линија строго треперлива, некаде со флуоресцентна светлина која нема врска со традиционалната мистичност. Линијата добива структурна или обликовна функција на предзнаковни форми, неретко и чисти дизајнирани форми, со конкретна сугестивност или со апстрактни форми. Лебдечките форми, со „тврди“ но и „меки“ рабови лебдат во рамен монохромен простор повеќе имагинарен или симболичен одошто знак за небо, но секако во повеќето платна доминира сугестивноста на друг, да го означиме како космички меѓупростор на своевиден сложен „минимализам“, како пренос кон конкретно-фантастичните простори на оностраното. Светлината на сликата ја симболизира бојата во двие-мензионалниот простор во кој нема „природна“ светлина туку кружен соларен симбол. Еден вид козмометризам. „Сакам правило кое ја исправува емоцијата“, вели сликарот кубист Жорж Брак. Тоа може да е блиско на сликарскиот темперамент на Цобе Живковски кој во новиот циклус стилски заокружени творби-слики на амбалажни картони ја варира темата на едноставен и евокативен архаично-модерен знак кој има и декоративни белези. Овие суштествено и секако формално сродни елементи се распоредени во однос на централната оска, како и во однос на рабната линија на сликарската површина, во строга геометризирани форма и ритам на центрифугален и центрипетален распоред, колористички интензивен, но и молски одмерен. На сликите се формирани чисти форми и површини со интересно меѓудејство меѓу насликаните делови и хроматски решената подлога, но често и со природната фактура и боја на обликуваните картони.

Надреалистот Мата Ечаурен запишал: „Сликарството секогаш со една нога е во архитектура, а со другата во сонштата“. Франсоа (Франтишек) Купка, автор на апстрактната слика „Фуга во црвено и сино“, во едно интервју вели: „Човекот го создаде јонскиот и дорскиот столб, и архитектурата постојано создава форми чии преиначувања се точно одмерени и имаат секогаш своја причина на постоење... Човекот ги искажува своите мисли со зборови... Зошто не би можел во сликарството независно да создава форми и бои кои го опкружуваат?“ И потоа: „Бидејќи уметничкото дело по својата суштина е апстрактна реалност, тоа бара да биде градено со измислени елементи“.

## АРХИТЕКТОНСКИ ЕНТЕРИЕРИ ВО СКОПЈЕ

Изјавите на авторот се, во секој случај, корисни кога ќе проговорат за времето и условите, како и за начинот на работа на оваа сложена проблематика. Во една прилика тој ќе каже: „За мене главен предмет на интерес е ликовната уметност и генерално настојувам ликовното и просторното искуство да го аплицирам во она што го работам како ентериер во архитектурата. Најмногу ме привлекува промоцијата на нови материјали на нов, различен, начин – да се остави материјалот да си проговори со својата основна функција и да се аплицира на вистинското место. Исто така и примената на современите технолошки концепти: мислам дека е време и кај нас да почне да се користи технолошкиот јазик како ликовно доживување“ – вели Живковски, објаснувајќи го својот концепт за дизајнирање на просторот. Во оваа работа архитектот мора да смета на многу податоци коишто треба да се контролираат, особено за тоа дека секој простор си има свои наследни карактеристики – дека опремувањето треба да биде што поетивно и дека треба да комуницира со консументите. „Во таа смисла“ – вели Живковски – „помирувањето на ликовниот јазик и функционалното решение се постојано работа на компромис. Главно во архитектурата е да се најде најповолниот компромис, но со едно позитивно поместување напред. Архитектурата е всушност уметност на компромис. Во праксата тоа значи дека парите се секогаш кај инвеститорот и дека мојата работа е, бидејќи знам што сакам да покажам, да створам доверба кај него за да добијам шанса тоа и да се изведе. Тоа истовремено е и голема одговорност, оти резултатот се гледа на крајот. Но, во тоа е смислата на креативниот ангажман, оти ако креативците не го поместуваат нивото на културата на перцепција кај јавноста, нема кој друг тоа да го прави. Во нашето поднебје ме импресионира тоа што има паралелизам на многу вредности – има наследена традиција плус голем наплив на информации кои пристигаат многу стихийно, а не како континуиран процес. Затоа се создава расчекор, така што просторот во овој град, да речеме, или во земјава, нема автентичност. Меѓутоа, има една поголема генерација што бара нешто ново од овие јавни простори и сака да комуницира со ново искуство. Среќна околност е што има многу приватни инвеститори кои се разликуваат во барањата и тоа дава можности за посмели и поавангардни решенија – просто можност да им се покаже дека и има избор. Меѓутоа, ми се чини дека малкумина од мо-

ите колеги имаат храброст да експериментираат, има малкумина коишто на секој простор му приоѓаат како перманентен предизвик, или пак во сè што се работи да има апсолутно стилско единство. Така што во целата количина кафеани или други јавни простори, на пример, има многу малку што се издвојуваат, па просекот генерално е очаен. Но, од друга страна, тоа е и последица на едно општо културно ниво“.

Во 1991 Цобе Живковски го уредува „Рим Париз“, боемско кафе во Градскиот трговски центар (ГТЦ) во Скопје, кое денес за жал не е сочувано. На БИМАС Цобе Живковски ги доби главните награди за ентериери, а во 1991 година за видеокафето „Македонија филм“, кое е спој на строг концепт со инвентивна разновидност и доследност во обликувањето на секој дел од просторот, со различна функција како што е продавница на материјали, посебен простор за кафе-седнување. Тука беа поставени постерите на Хемфри Богарт и Мерлин Монро. Остана во сеќавање една необична, сложена пластично-визуелна композиција, технички беспрекорно изведена. Авторот употреби обработена фотографија на женски лик од Јордан Живковски-Оли. Награда доби и за бутикот „Бела“, продавница за спортски чевли, во 1993. Ентериерот се карактеризираше со геометриски чисти површини и строга форма на функционалниот простор, постигнат со омилениот материјал со пластично сликарски ефекти на брусен алуминиумски лим, плексиглас, при што остана впечатлив постерот со фотографија на Индијанец.

Неговото дело „Сити кафе“ од 1994 се вбројува меѓу најуспешните остварувања, пример за инвентивно применет модерен дизајн. Употребен е кордиран лим, со привлечна пластично визуелна текстура која рефлектира светлина, како и плексиглас. Буквите на фирмата се обликувани и забележителни, а модерно и пластично се дизајнирани и сите други „обични“ функционални објекти, како масичките и столовите итн. Особен впечаток остава скулпторски решениот носач на светилки, исто така конзолните светлосни пултови. Во еден текст е забележано: „Слободан Живковски е архитект чиј авторски печат во 20-годишната кариера е остварена најмногу во областа на внатрешниот дизајн. Неговите ентериери се препознаваат по новиот однос кон материјалите, смелиот пристап кон композицијата и особено по промоцијата на сопствените ликовни искуства во дизајнирањето на просторот. Живковски специјализирал индустриски дизајн во Париз, што како искуство врв достигна во неговите

столови, ‘повеќе арт објекти отколку утилитарни предмети’, како што вели самиот, кои беа изложени и на ликовното Биенале на младите во Музејот на современата уметност (МСУ) пред неколку години. Двапати по ред е наградуван за ентериер на Биеналето за архитектура, а јавните простори што ги дизајнирал – како автосалонот ‘Асиба’, кафеаните ‘Журнал’, ‘Сити’ и особено клубот ‘СФ’ сместен во скривницата на една зграда во центарот на Скопје се живи дела кои станале и битни црти во ликот на градот. Тој е еден од малкуте автори во оваа област кај нас чиј допир во просторот се препознава“ (М. Костова, Помирување на ликовното и функционалното, Архитектот Слободан Живковски за предизвикот да се дизајнира ентериер, Вечер, Скопје, 28 февруари 1996).

Во 1994-95 година Цобе Живковски е клучно име за да се добие претстава за животот во Скопје, за потребите на младите и подигнување на вредносните критериуми во создавањето на урбани архитектонски ентериери, во приватни, како и во алтернативни простори. Во нив се вградени модерните дизајнерски постапки, како и градителската вештина. Тука се и делата, односно ентериерите и на Ѓоко Радовановиќ, Мишко Ралев и други.

Ќе го наведат во целина и освртот на проф. Александар Никољски (Нокниот клуб „SF“ во Скопје од арх. Слободан Живковски, „Аршин“ број 1, архитектура-урбанизам-дизајн, Скопје, 95, 1997), ентериерист, затоа што текстови, како и дела од овој вид се ретки кај нас. Освртот се однесува на нокниот клуб „СФ“:

„Намерата била просторот на засолниште да се трансформира во ноќен локал. Тој преминал во катарза преку суперпонирањето на слободните и обвивните елементи, како единствена можност на која архитектот може да се потпре, обединувајќи го старото и новото искуство. Неговата креативна постапка е придобивка на авторот што знае да расчленува и склопува. Живковски не се обидел да помине лесно со постмодерната поетика и попустливоста пред вкусот на корисниците, туку предизвикот го пронашол во обидот преку задачата да се установи правило, модел за пообемно естетско истражување. Ликовните уметници, сликари и скулптори преземале задача да обликуваат или украсат одреден амбиент на јавен простор, но тоа не значи дека станува збор за воспоставена и континуирано негувана практика и заложба во претходниот период. Од нив, со пренамена или рушење на објектот можеби некаде сè уште постои фотоматеријал. Слободан Живковски, кој е дел од ли-

ковната авангарда во седумдесеттите години и продолжува да создава авторски дела за ова неочично и привлечно место за забава на младите, немал непосредни модели туку се потпрел на сопствените искуства во ликовната уметност. Освен тоа моделите се недостаточни, нестандартни и недоволно познати, како и клиентелата. Авторите, впрочем често го приспособуваат сопствениот израз врз основа на конкретните и општите претпоставки. Имајќи ги предвид конкретните и општите претпоставки како поширока рамка е извлечена претпоставката за поп-сензибилитет. Ноќниот локал, кој беше отворен среде градот беше модерно преуреден и декориран урбан простор од пластични и сликарски компоненти кои во целина делуваа како научнофантастичен пејзаж можеби на некоја футуристичка просторна инсталација, со функционални детали“. Авторот на текстот согледал „препознатлива градска семантика“ во која „урбаните слики како современ реализам и сфаќањето на комуникациските медиуми во современата култура се подлога на дизајнот“, како и дека „аспектите на поп-дизајнот кој е тука применет употребени се како феномени на современоста, со обид во менталитетот и социјалната структура на корисниците да се најдат корените на поп-сензибилитетот“. Комуникациските и технолошките иновации бргу ја менуваат „природата на нашата слика за светот и урбаната структура“. На тој начин „можат да се објаснат призорите и пејзажот на ‘СФ’ во прво ниво на доживувањето на амбиентот, од навистина многубројните точки по избор на набљудувачот. Илузиите функционираат извонредно“.

Историчарот на архитектурата Михаил Токарев ќе даде кус осврт на новите појави во две релевантни книги објавени во истата година. Во една од нив, во поглавјето „Будење со нови погледи“ тој ќе напише: „Објектот Светски трговски центар (денес ‘Соравија’), поставен во центарот на градот, кој според концептот е замислен да биде статусен симбол на македонското стопанство, се претвора во антитеза бидејќи неговото градење и довршување долги години останува проблематично. По создавањето на идејниот концепт од проектантскиот тим на АД ‘Бетон’, работата во свои раце ја преземаат Ѓоко Радовановиќ, Слободан Живковски и Златко Хаџи Пецов со краткотрајно учество на Мартин Гулески. Со помош на конструкторот Драги Велков, тие прават решение со бетонско јадро и со стаклено-челична обвивка. На таков начин се рационализира функционалното решение и се избегнуваат некорисните површини. Со додавањето на „пикантни“ детали во надворешниот изглед, проектантите на-

стојуваат да ја одбегнат универзалната безличност на стаклените облакодери“ (Архитектурата во Македонија од средината на 19 до крајот на 20 век, Макропроект „Историја на културата на Македонија“, Македонска академија на науките и уметностите, книга 14, Скопје, 2006.)

Во друго издание, во поглавјето „Нови надежи и предизвици“, Токарев пишува: „Во кафе-барот ‘Сити’ (1997) и во кафе-барот ‘Континент’ (1997), и двата во Скопје, Слободан Живковски го покажува својот висок уметнички потенцијал и симпатиите кон Салвадор Дали, додека кај кафе-барот во влезниот хол на МСУ (1998), тој ги обединува тенденциите на де-архитектура и на деконструктивизам“ (100 години модерна архитектура, Придонесот на Македонија и Југославија /1918 - 1990/, книга 3, издание на авторот, Скопје, 2006).

Ќе потсетам дека ентериерните уредувања на Слободан Живковски донесоа свеж бран во уметничкиот и социјалниот живот во Скопје, нова култура на однесување толку потребна на младите генерации. За жал, добар дел од овие остварувања, кои се карактеризираат со мошне грижлив однос кон естетскиот-технички аспект на идеја и реализација, веќе не постојат, што е во еден дел и разбирливо кога станува збор за приватни инвеститори. Од друга страна, тешко може да се разбере рунирањето на првиот и најзначаен „тотален амбиент“, составен од познатите „мусандри“ на уметникот Томо Шијак изведен во 1971 (по вселувањето на една политичка партија во тој ентериер). И ентериерните решенија, со белези на сликарство, скулптура, дизајн и архитектура, содржат карактеристики на функционално осмислен барокизиран или строго артикулиран „тотален амбиент“. Некои од ентериерите имаа живописен амбиент или атмосфера на засолниште, што значи можност за блиска комуникација меѓу луѓето, пред сè меѓу младите. Секавањата бледнеат, единствени траги останаа на сочуваниите фотографии. Надежта која постоеше почна да гасне од деведесеттите години. Приватната иницијатива, особено „урбаната мафија“ поддржана од криминогените партиски структури сеше дилетантизам, хаос и невкус во урбаниот амбиент, задушувајќи го животот на граѓаните.

Денес може да се посети градската кафеана „Пелистер“ во центарот на Скопје обликувана во 2002 година од Џобе Живковски, во соработка со арх. Златко Хаџи Пецов. Ентериерот е решен во строга едноставна форма со комбинирање на рамни површини и релјефни облици со отворени конструкции сообразени со функцијата и мирниот ритам во целиот простор. Употребата на дрвото и деловите

со природно зеленило придонесуваат за пријатно чувство во амбиентот, особено со двете нивоа на дрвениот под. Сите елементи се усогласени во тој строг класичен стил на обликување, при што металната ограда со извиени линеарни волумени не бега од таквиот пристап.

Денес, исто така, може да се седне и да се погледне винскиот бар-ресторан „Воденица“ (2008) во скопската населба Капиштец. Ресторанот е изграден на локација на поранешна железничка постојка, постепено и во фази, како што биле откупувани местата, во надолжна линија. Станува збор за комплекс на одделни простории кои се различно уредени, секогаш добро промислени функционално стилизирани делови и објекти. Во тие амбиенти, деловите ја сочинуваат целината, а македонската традиција е елегантно поврзана со модерното дизајнирање на одделните составни елементи. Градината во склоп на „Воденица“ е исто така цврсто градено, пријатно, интимно катче за средби, со модел на мала воденица на вода. Веднаш се забележува грижливиот однос кон секој дел од просторот, изведени со вкус и класична елеганција. Во обликувањето на секој елемент, употребени се природни материјали како дрво, сиви тули со видлива фактура на врзниот материјал, како и камен, воденички камен, бројни садови, прибори и алатки и други елементи од македонската земја и народната традиција, како и суви плодови. На одредени места се поставени растителни елементи и правилно распоредени шишиња со вино на црвена подлога, кои ја освежуваат топлината на просторот. Архитектонските елементи на ентериерот асоцираат на антички Рим, а балконот е евокативниот дел од староградската традиција, додека арките кои ги поврзуваат одделните архитектонски делови низ целиот простор ги означуваат старите цивилизации. Селективно, на сидовите, во правилен ритам се распоредени пластични и сликовни фрагменти од средновековната фреско-традиција, од епохата на Византија. Во просторот, на сидовите се сменуваат одделни визуелни знаци како потсетник за постоење на разни културни слоеви. Доследниот начин на дизајнирање им дава чувство на природност и ритмично поврзување на одделните но поврзани простории. Тоа се однесува и на подрумскиот и сутеренскиот простор, целосно посветен на богато и модерно обликувана и снабдена кујна со готвачи-мајстори.

Сите овие остварувања на Слободан Живковски имаат посебни белези затоа што проектите на авторот биле сообразени со постојните услови и



**Деловен објект СОРАВИЈА, 1998**

можности на објектот за остварување на својата намена и функција. Тој не отстапува од својата автентична концепција на своевидна синтеза на ликовно-естетските и архитектонски аспекти и компоненти на делото, како и од потребите на успешно функционирање на објектот. Притоа забележливо е вкомпонирањето на постери и фотографии, на разиграни ликовни знаци, спој на модернизам и архаизам, кои секогаш се во согласност со основната функција на објектот или институцијата; амбиентите на објектите не само што се мошне грижливо (пре) обликувани „во ново руво“ со употреба на разни материјали, туку носат личен белег на солидност и елеганција, убаво чувство во целото опкружување. И буквите од називот на институциите беа обликувани. Барокната форма и неконвенционалноста во пристапот, со постмодернистички рефлексии изгледаа необично со своите научнофантастични сугестии, привлечни во своето време и како живо остварена функција. Тоа се веќе заборавени знаци за едно време и за еден град во кој имаше живот и градска култура. Таквите простори, со ефектите на осветлувањето, се чинеа како себеспознавање во привремено засолниште.

## ЗА АРХИТЕКТУРАТА И УРБАНИЗМОТ ВО СКОПЈЕ

Треба да потсетиме дека Слободан Живковски во последните децении дејствува самостојно, надвор од институционалната сигурност, во амбиент на засилени деградирани услови за творештвото во Македонија, во сите области и сфери на дејствување. Деведесеттите години на дваесеттото столетие ја најавуваа големата криза со драматични потреси во животот и творештвото. Скопје и Македонија доживуваат голем пад, во добар дел и поради состојбите во светот, особено распадот на сите вредности и морални вредности. Животот се исполни со страв и несигурност, брзина во хаос и дезориентираност. Непреченото дејствување на „урбаната мафија“ се покажа погубно за квалитетот на живот и за развојот на градот, а пренаселеното Скопје е задушено, поделено и лошо место за живеење, населено со сиромашни и отуѓени, апатични луѓе, во задушен град кој го изгуби „духот на местото“, без боемија.

Цобе има свој поглед и сфаќање за архитектурата во Скопје, за урбанистичките решенија низ историјата и неговиот општ развој, иако ги видовме и почувствувавме сите промени, во голем дел негативни во неговиот постземјотресен развој по 1963 година со донесувањето на Генералниот урбанистички план и улогата на Кензо Танге со подигнување на станбените згради од Градскиот ѕид. Постојат искажувања на повеќе македонски архитекти и урбанисти, а свое значење има искажувањето на Цобе Живковски од понов датум.

„Во Скопје“, ќе рече Цобе „живее една третина од населението на Македонија. Со самото тоа Скопје е метропола. Основните, суштествени проблеми на градот никој не се обидел сериозно да ги решава. Првата работа е сообраќајот. Тоа е крвотокот на градот. Ако тој не се решава, имате хаос. По земјотресот имаше идеална шанса да ги реши сите структурални проблеми и да се гради во правилна насока... Се правеа некои шминкерски потези... Загрозено е здравјето на луѓето поради загаденоста и нервози... Едно беше Скопје како главен град на една федерална единица, а друго е сега кога и фактички го нуди товарот на главен град на држава. Во Скопје има репери кои можат да се искористат како интересни мотиви за идентификација на градот, но тие се третираат несериозно. Трамвај, тролејбус, подземни сообраќајници, сè зависи од структурата на урбанизмот. По земјотресот тоа прашање беше позитивно решено. Околу централното градско подрачје – клучниот јазол – плоштадот, за сето тоа имаше некаква визија. Уште во 70-тите години постоеја и конкретни предлози и планови од југословенски

архитекти како да се реши центарот на Скопје. Основно беше поврзувањето на источниот и западниот дел на градот, бидејќи Скопје се развиваше интензивно по таа надолжна оска, на релација Аеродром – Горче Петров. Идејата беше да се помине под земја од крајот на Партизанска до булеварот Кочо Рацин, со што денешниот сообраќаен хаос сигурно би се избегнал. А станува збор за подземна сообраќајница од само километар и пол. И покрај двата напишани конкурси на кои беше предлагано ваквото решение, тоа, за жал, не се реализира“.

„Скопје си има своја историска идентификација. Поранешно Скопје е направено по Балканските војни. Вистина е дека предземјотресно Скопје имаше убави објекти кои му ја одредуваа физиономијата, граѓански, културолошки и архитектонски. Урбанистот кој го планирал Скопје во 20-тите години од минатиот век работел според искуствата на европските градови, кои пак, своите корени ги влечат од античката архитектура. Местоположбата на плоштадот е идеално решена и е одредена со пресекот на двете главни оски околу кои се развивал градот, во однос на реката и трансверзалата меѓу Старата скопска чаршија, Камениот мост и Старата железничка станица. Големината на плоштадот била соодветна на тогашната големина на градот и неговото значење. И формата на тој простор била соодветна затоа што се распростирала на двата брега на Вардар. Тука биле изградени неколку капитални објекти кои во целост ја почитуваат методологијата за обликување на вакви простори. Тоа се: Ристикевата палата, Народната банка, Офицерскиот дом и Народниот театар. Овие објекти и функционално, симболички и идентификациски одговарале на еден административен центар од тој период. Ако треба да се врати идентификацијата на Скопје, би требало да се размислува во друга насока, бидејќи суштинските параметри за дефинирање на овој простор се драстично променети. Шансата е пропуштена. Некомпетентно, избрзано и неодговорно однесување кон централниот градски простор, на сите нивоа – тоа се причините за денешната ситуација. Значи, одговорот е многу едноставен – неодговорност! Сега е доцна да се направи тој клучен подземен сообраќаен „бајпас“ од Партизанска кон Аеродром. Пред да се изгради зградата 'Тифани', тоа беше можно. За да се спаси градот од овој хаос, потребно е итно прогласување мораториум на сите урбанистички интервенции во централното градско подрачје. Тоа се однесува и на идејата за повторното градење на Театарот, хотелот 'Македонија', Офицерскиот дом и некои други објекти. Тоа би значело продолжување на глупоста со реинкарнацијата на 'Старо Скопје', во услови кога центарот



условена преку маркичката со која е определен урбаниот конгломерат на услови – а тој конгломерат на параметри и можности е дилетантски и несреќно наметната рамка... Негативните последици од функционирањето на Археолошкиот музеј се повеќе од очигледни. Фасадата добила на ефектот на впечатливост и монументалност, додека музејскиот простор, диспропорционално, е издолжен и осетно стеснет. Спуштената таваница изгледа клаустрофобично, што е нагласено со разиграната, но темна пластична структура од црнообоени дрвени парчиња која требало, според авторот, да го насочи и фокусира вниманието на посетителите на изложените експонати, на кои се насочени интензивните светилки. На тој начин, се открива секој детаљ од изложените експонати, според светски стандарди едно бесценето богатство на археолошки (особено од неолитот итн.) наоди на тлото на Македонија. Музејот е граден три и пол години. Внатрешните волумени се од стакло на алуминиумска конструкција. Не мора да се биде познавач и аргументирано да се компарираме со одделни светски примери, туку треба само да го погледаме приодот кон Археолошкиот музеј, како и неговото старо и сегашно опкружување. Наместо достоинствен широк простор на централниот плоштад, кон Архео-

лошкиот музеј – сместен меѓу реката Вардар и комплексот постари и модерни градби во заднината, кои се дел од поранешната „душа на градот“ – се приоѓа преку мостот „ОКО“ (приказна за себе, според целосното кич-решение на џуцести карикатурални скулптури со отчепени табли за податоци). Во 2013 година, Никос Чаусидис го објави електронското издание на книгата со наслов „Проектот Скопје 2014 – скици за едно наредно истражување“, со нагласено негативна оценка за спомнатиот проект поради „нискиот квалитет на неговите објекти, како архитектонските, така и скулпторските, кои во рамките на дадениот стил не го достигнуваат ниту основниот академски стадиум на техничка и стилска чистота, а да не зборуваме за исчекор кон некаква натстандардна творечка експресија. Во почетокот на текстот Чаусидис има и позитивна оценка. Тој ќе напише: „Станува збор за грандиозно здание со елементи на античката архитектура, классицизмот и уште некои подоцнежни европски стилови, кое буди респект со својот волумен, цена и сложениот технолошки зафат во поглед на изведбата на камените оплати, особено оние на столбовите и на капителите. Таков тип сложени занаетчишки решенија во Македонија не се досега спроведувани, поради што сум дури и изненаден со ква-



Објектот на Археолошки Музеј, 2012

литетот и темпото на нивната реализација. Токму затоа е жално што сиве овие занаетски доблести не можат да дојдат до полн израз поради фаталните грешки направени на ниво на основниот проект на објектот и некои негови базични решенија... Археолошкиот музеј е буквално опкружен со лошо изградени згради, лошо распоредени, а оние и со подобар квалитет го задушваат, не му дозволуваат да биде согледан и посебно како вредно архитектонско дело кое можеше да биде подигнато на овој начин само во рамки на еден проект без визија и без елементарни познавања и урбанистичко уредување на градот. Музејот остава впечаток на цврсто и солидно остварено дело. Тоа требало да добие многу подобра и позабележлива локација и значење, а не толку збиено, очебијно лошо опкружување со колониади и згради на чии фасади се прилепени скулптурки на значајни ликови, но и на симболични фигури“. Објектот на Археолошкиот музеј во Скопје тој го карактеризира како „редуцирана кришка музејска“ имајќи ја предвид неговата функција во сегашните услови.

До следното остварување на Слободан Живковски се доаѓа поминувајќи покрај низа згради со различна функција, меѓу кои нема правилно определено растојание ниту водење сметка за посебните вредности на едно дело. А тоа е класично концепираната зграда-ротонда на Основното јавно обвинителство, залепена до Министерството за надворешни работи, со густо распоредени згради и државни институции во заднината.

И на кружната зграда на Основното јавно обвинителство Слободан Живковски го примени својот класичен концепт, симетричен на влезот и во задниот дел на објектот изведени во травертин мермер од Египет. Ротондата е опкружна со елегантни столбови од ист тип, со канелури и јонски волутен капител врз кој налегнува фриз од мермер, а погоре над вториот појас фриз од темно стакло над кој се издига куполата од темно стакло и метал. Внатрешниот конструктивен систем на целиот објект е радијално базиран врз шеснаесеткракиот симбол на сонцето, мотив на првобитното национално знаме. На врвот на куполата, изведена од темно стакло и челик, одозгора може да се види симболот на шеснаесеткракото сонце. Куполата е составена од две нивоа, едниот за состаноци, а другиот функционира како клупски дел. Странично може да се забележи функционалниот застаклен простор кој има темна боја како и оној на куполата што ги поврзува во една целина (рефлекс на постмодернизмот, не секогаш јасно дефиниран поим создаден и како реакција на „диктатурата на модернизмот“), што е



**Објектот на Јавно Обвинителство, 2014**

негација на негативната оценка на Чаусидис дека куполата е отсечена како некакво НЛО. Објектот изгледа цврсто и покрај употребата на разновидни материјали и стилски решенија. Внатрешноста на објектот е строго геометризирани со единствен „украш“ – еден аплициран мозаик во боја, со површно декоративен ефект, во редуциран, студен амбиент.

Инаку, Чаусидис во спомнатиот текст за овој објект повторно ги посочува локацијата и опкружувањето како хендикеп: „Фасцинантните кружни зданија секогаш стојат во центарот, односно во фокусот на некакви визуелни или комуникациски трансверзали, при што околу нив мора да има доволно симетричен празен простор кој ќе ја истакнува нивната централност и кружност. Согледано во овој контекст, нашево кружно здание е поставено во ‘никаков простор’, така што сите негови потенцијални квалитети буквално паѓаат во вода.

Пред него тече Вардар кој, како и во случајот на Археолошкиот музеј, ја поништува централноста на овој објект, којашто, овој пат, се обидува да ја спаси 'Мостот на уметноста'. Целата состојба со ова здание ми наликува на крпеница од некое барем малку подобро обмислено решение, кое веројатно е упропастено поради дополнителни директиви и импровизации околу локацијата и намената на објектот. Резултатот е грандиозна ротонда со старинско тело и современа глава, фрлена на буниште – недостојно за нејзината идеалистичка архитектонска концепција. Главната комуникација до овој објект е пешачкиот 'Мост на уметностите', наиктен со скулптури кои, иако ги прикажуваат нашите најзнаменити уметници, самите не поседуваат речиси никаква уметничка вредност: тоа е 'Мост на македонскиот скулпторски резил', еден обичен хаос и склоп од последователни импровизации".

### ЗАВРШНИ БЕЛЕШКИ

Слободан Живковски-Цобе, роден во Скопје 1949 година, во Скопје живее и тука се образуваше и го оствари својот богат опус во сликарството, дизајнот и архитектурата поврзани во разликите со строгата форма, чистите површини и иманентниот геометризам. Неговиот стил, или ликовна формула е оформена и со елементи на историскиот класичен ликовен поредок и модерниот дизајн на арт деко и архитектонскиот модернизам. Цобе Живковски се чувствува подготвен за секој нов предизвик, смело влегува во нов експеримент цврсто стоејќи на земја. Темите се менуваат, како и содржините, ама не и природата на приодот, елементите и принципите на градење на делата кои припаѓаат на разни жанрови и дисциплини. Рациото се облагородува со воздржана емоција, а локалните теми со универзална, космичка визија. Неговите слики отвораат прозорец кон некоја мирна, дофатна претстава на некоја идна техно-космичка ера, која не ќе го исклучи хуманиот аспект. Во неколкуте сликарски циклуси, доминира рамна геометризирана форма во дведимензионален простор населен со предзнаковни форми со механичко-органски карактеристики, главно без насликана човечка фигура. Претставата на „механичкиот човек“, позната во уметноста, нема описни црти туку сугестивни карактеристики на навестување стил со доминантни белези на авторски артикулираните предзнаковни или знаковни плоскави форми. Своевидна синестезија на урбаното и древното,

особено во серијата платна, насловени „Метапирсинг“ создадени по 2000 година со нагласка на метафизиката како тема на поврзување на материјата и светлината, на духовното и трите состојби на материјата – течно, тврдо, гасовито. Најновите слики од 2023 и 2024 се насловени „Научна духовност“ и „Техно-неолит“ кои ја сугерираат содржината на инспиративните мотиви и нивната преобразба. Небото е сино (но и во друга боја), рамно и монохромно, без романтичниот ефект на ѕвездите или месечината. „Кубизмот во сликарството“, вели Ели Фор, „ја подготви обновата на архитектонскиот дух, важноста од градење во сликарството, но и градењето, не како систем.“ Тој правец, како и другите што историски ќе следуваат „ги претставува барањата на разумот и наивното стремеење по формула“. Во време на неразумност и ирационално однесување, човекот копнее по ред и мир, по чисти сликарски бои и форми. Цобе Живковски, со оглед на сето ова, ги отфрли во својот развој анегдотата и сентименталноста, особено површниот украс и непотребните поединости. Тој преферира техничка логика и јасност (што не значи игнорирање на импулсите на несвесното), а не исфорсирано и комплицирано мудрување што го практикуваат помодните или трендовски ориентираните или денешните „уметници“. Во делата на Живковски може да се види и почувствува ефект на звучност на цртачката и колористичката фактура. Уметникот асимилира, со искуството и сознанијата, разни елементи од стварноста, како и од уметноста. Во дизајнот, како и во архитектурата не го рекол својот последен збор, а во цртежот и сликарството, членството во Друштвото на ликовните уметници на Македонија (ДЛУМ) му даде нов полет. Негов најнов предизвик е да слика на расклопени картонски амбалажни кутии, испитувајќи го односот на насликаниот мотив во однос на природната боја и структура на основата. Формите се едноставни и дизајнирани, со архаични и модерни сугестии и евокативност. Цртежот останува „шифра создадена од линии“, живо повлечени потези во одбрана боја организирани во строг распоред, како треперливи структури со концентричен или екстровеертен распоред сообразен на правоаголните или квадратните површини на подлогата. На платната создава варијации на слични или поразлични теми што е во знакот на творечки континуитет. Сликите од циклусот „Трансбордерс“ ги претстави како „техно-неолит“, ама тие содржат и необични „тела“ со техно-тврди и огански флуидни белези, како и стилизираните форми од

урбаната иконосфера додека најновите дела, со промена на материјалот, се разликуваат според стилизираните форми со синтетизирани содржини, меѓу стилизирани линеарни ликови и други „слободни“ форми со архаична и предзнаковна асоцијативност на идеограмски осмислените форми. Цобе слика со строга дисциплина и внатрешна сигурност за да ги синтетизира своите сознанија и интуиции во една пречистена и едноставна форма. И европски и американски уметници цртале со туш и сликале инспирирани од источноазииската калиграфија, создавајќи „знаци на некој несвесен Тао изникнати од мисловно навлегување во природата“, движејќи се во просторот граден од асоцијации, од спротивности, од рамнотежа. Тоа е парабола. Тој настојува да работи спонтано и според логиката експериментирајќи со еден вид хиероглифи, со некоја индикација на синтетична сила, знаци кои сака да бидат постојани, особено да ги варира и менува. Такво настојување или порив препознавам во сликите и цртежите на Цобе Живковски. Ќе го спомнам Паул Кле, кој му е пример за развој на елементите во просторот, во ритам на своевиден поминат кос-

мос, кои припаѓаат на оптичките можности. Ќе ги спомнам уште: Анри Мишо, Андре Масон, Марк Тоби, Жорж Бисје и Вили Баумајстер. Во сликите треперат ритмично и музички акорди поддржани од звучниот, некаде флуоресцентен колорит. Во филмот на Питер Гринавеј ЦРТАЧОТ (The Draughtsman's Contract, 1982) светот се перципира и се креира низ квадратната рамка, а Цобе во најновите дела настојува да покаже како може да се направи композиција без да се користи пирамидална линија, ама не е секогаш така зошто се појавуваат динамични лебдечки форми со остар врв. Во нив е отфрлена шемата на видена слика заменета со проектирани идеи од правилни, геометриски линии или форми. Станува збор за урбана приказна за локалниот „дух на времето“, синестетичка синтеза на сликарски, скулпторски, дизајнерски и архитектонски елементи изразени со ликовни средства и естетски впечаток на хармонија на елементите во композицијата. Ервин Панофски бележи: „На сличното потсетува (...) и убавата алегија за Одисеј и Кирка, на бегство од сетилното во интелигибилна убавина“.



**Научна духовност, 2023 - акрил на платно, 230x135 см.**

**КИНОПИС**

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

Број 63(35), 2024

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.kinoteka.mk

веб-стр.: www.maccinema.com

ж.ска: 180100874560310

**За издавачот**

Бошко Грујоски

**Главен и одговорен уредник**

Петар Волнаровски

**Почесен уредник**

Илинденка Петрушева

**Редакција**

Валентино Димитровски

Роберт Јанкулоски

Атанас Чупоски

Александра Младеновиќ

Мими Ѓоргоска-Илиевска

Александар Трајковски

**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**

**ГРАФО ПРОМ доел – Битола**

**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. 63(35), 2024**

**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.kinoteka.mk

web: www.maccinema.com

Current Account Number:

180100874560310

**For the Publisher**

Boshko Grujoski

**Editor in Chief**

Petar Volnarovski

**Honorary Editor**

Ilindenka Petrusheva

**Editorial Board**

Valentino Dimitrovski

Robert Jankuloski

Atanas Ćuposki

Aleksandra Mladenovikj

Mimi Gjorgoska-Ilievska

Aleksandar Trajkovski

**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**

**ГРАФО ПРОМ доел – Битола**

**Copies:** 400 copies



**МФФ „АСТЕРФЕСТ“, 2024**



**ПРЕЕКСПОНИРАНО**

р. Елеонора Венинова, 2023

