

Горан Тренчовски
ПАРС ПРО ТОТО

Издава

УЛИС ДООЕЛ – Скопје

Директор

Серјожа Неделкоски

Ликовно-графички дизајн

УЛИС ДООЕЛ

Печат

„Ван Гог“ – Скопје

CIP – Каталогизација во публикација

Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

791.43(049.3)

ТРЕНЧОВСКИ, Горан

Парс про тото : Студија за краткиот филм и други текстови / Горан Тренчевски.
- Скопје : Улис, 2008. - 156 стр. : илустр. ; 20 см

Фусноти кон текстот. - Белешка за авторот: стр. 155. - Библиографија: стр. 30-33

ISBN 978-9989-2699-4-3

а) Филм - Есеи

© Сите права на изданието ги има Улис ДООЕЛ – Скопје. Забрането е копирање, умножување и објавување на делови или целото издание во печатени или во електронски медиуми без писмено одобрение на издавачот или авторот.

Изданието е финансиски помогнато од

Министерството за култура на Република Македонија

Горан Тренчовски

ШАРС ПРО ТОТО

Студија за краткиот филм
и други текстови

УЛИС, 2008

Содржина

I. ЕДНО, КРАТКО, ЦЕЛО	7
Парс про тото.....	9
II. БИСТРЕЊЕ МЕД-И-УМ.....	35
Пред и потоа.....	37
Актерионство	40
Напишано со камера.....	44
Ново и старо	49
Чевли.....	53
Живот и антиживот	57
Челичната Лени.....	61
Три погледа кон моралноста.....	66
Поетска визура на турскиот дел од светот.....	71
Интегрирање во документарната мапа	78
Стари ѕвезди на ново платно	82
Великата скромност како метафора	87
Впечатливата природност на стилот	91
Безграничните видици на Астерфест.....	101
Струмица 1918.....	103
Алијанса во кинематичкиот Тивериопол.....	116
Macedonian documentary circle.....	121



□。

**ЕДНО,
КРАТКО,
ЦЕЛО**

ПАРС ПРО ТОТО

СТУДИЈА ЗА КРАТКИОТ ФИЛМ

Парс про тото (pars pro toto) е основниот метод за филмско претворање на нештата во знаци.

Роман Јакобсон

Како деца се среќававме со филмовите од нема-та ера, коишто повеќекратно беа репризирани на малите екрани, со доволен бурлескен полнеж, засмејувајќи ни ги и срцата и лицата, истовремено. Имавме можност да видиме и по некој новитет, било во цепните кина било од видеотеките, кои имаа важна образовна улога во нашето школување.

Од постарите филмофили, а и од кинотечните ревији, го сфативме и романтизмот, се соочивме со градската симфоничност, со кино-правдата, журналите, синема-верите... Камерата започнавме да ја разбираме како налив-перо, а филмското платно како синема-директ, слободно кино, политичко оружје...

Мојата генерација гледаше филмови во времето кога модерните тенденции фатија свои разновидни насоки. Во тоа време на предизвици и сладокусие, нè охрабруваше Леонардо со неговата опсервативна теза дека окото е најважно и дека без него не можеме да го перципираме светот.

Најголемиот број кратки филмови имав можност да ги видам на телевизорот. На Академијата, моите професори по филм Боро Драшковиќ, Марко Бабац

и Влатко Гиличиќ, ни всадија навика за редовна и темелна филмска анализа.

Сè додека во Прага не го фотокопирав тој инженерен есеј на Роман Јакобсон – *Дали филмот е во ојаѓање?*¹

Оттогаш, претходните познавања и искуства за краткиот филм ми се потврдуваа како точни, а проверката градена врз методот *йарс йро йојйо*, трае до денешни дни.

ФЕНОМЕНОЛОГИЈА НА КРАТКИОТ ФИЛМ

Од дамнешни времиња, дури уште од годините на самата генеза на филмската уметност, кадарот, а потоа и секвенцата сочинета од неколку кадри, алудираше на целина која, соодветно на идејата, приказната и пораката коишто филмскиот автор сака да ги соопшти, егзистира самостојно и независно, врз база на концептот на филмското дело или филмскиот опус кој го визирира(л) креаторот/авторот.² Таа автохтоност недвојбено е поврзана со поимот *цело* или *едно*. Така, кадарот во однос на секвенцата е парче од целината, а секвенцата во однос на цела сцена, исто така, е мал дел наспроти целиот филмски субјект. Во таа смисла, пресудна е и должината, времетраењето на дејствието кое ги исполнува кадрите. Ако кадарот трае неколку секунди, тогаш секвенцата има траење од една или повеќе минути, а целото филмско парче може да биде или само едноминутно или пак четириесетминутно. Така, се созда-

¹ Слични гледишта на Јакобсон најдов и во Roman Jakobson, *Selected Writings*. Ed. Stephen Rudy (Berlin: Mouton de Gruyter, 1962) и *Roman Jakobson*. Ed. Stephen Rudy (Massachusetts Institute of Technology, 1983).

² Catherine Fowler, *The European Cinema Reader* (London: Routledge, 2002).

ва простор за оформување на филмска целина која може слободно да ја третираме како филм, и тоа како *крајнок филм*.

Стандардите за краткиот (краткометражниот, т.е. кусометражниот) филмски субјект не ги создаваа само творците на филмското дело. Со текот на времето и со развитокот на оваа аудиовизуелна уметничка гранка, и публиката ги оценуваше кратките филмски остварувања, како што и фестивалите (тие неопходни славења во знак на филмот!) создаваа нови критериуми, предуслов за натпревар помеѓу мноштво такви мини-задоволства коишто, преку сликата (подоцна и преку тонот), можат да го возбудуваат светот со духовно-содржинските треперења на оваа моќна и поентирачка уметност.

Со проекциите на долгометражниот, целовечерен филм, постоеше опасност да се маргинализира кратката форма, но со појавата на зрачење на телевизискиот сигнал, се подотвори нов простор за изразување, податлив токму за кратката филмска форма. Па така и до ден-денес, краткиот филм има примат на најминуциозниот, перфекционистички, хаикуиден филмски облик. Во него има многу што да се соопшти. Има внатре толку време колку што има крв и мускули во човечкиот организам. Колку што има идејни насоки во еден интелект. Затоа, и етапите на развиток на краткиот филм варираат, како што се менуваат светот, технологиите и самата човечка мисла.

Ако браќата Луј и Огист Лимиер за првпат го регистрираа со камера излегувањето на работниците од Лионската фабрика, за потоа да ѝ го предпочат снимениот материјал на публиката желна за нови чудесија,

EDUCATIONAL FEATURE
Photo-Play
“THE BENEFACTOR”
 Showing the Life History
 and achievements of
THOMAS A. EDISON
 4 REELS 4
 AT
The Pictorium Theater
 UNION SPRINGS, N. Y.
SATURDAY NIGHT,
APRIL 20
 Don't fail to see this great Educa-
 tional Feature sent out by the Gen-
 eral Electric Co., of Schenectady.
 Regular Prices **1** Two Shows

Томас Едисон грижливо им овозможуваше на своите инвентивни реализатори и наемници да ја истражуваат и суштината на снимената содржина, покрај научно-техничката страна на кинематографирањето.³

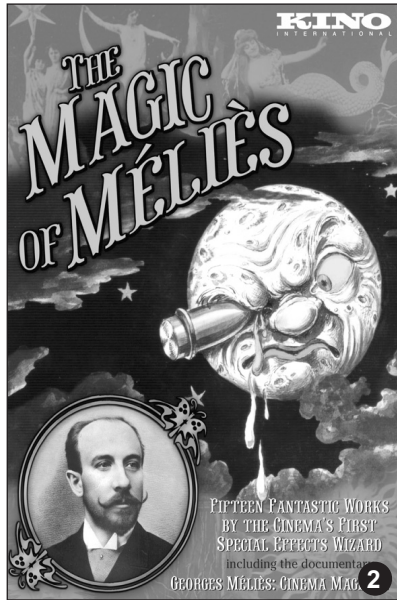
Штедливоста во употребата на изразни средства, големата концентрација кон идејно-сижејната, ликовната и формалистичката страна на малото филм-

ско дело, беа дисциплинарна насока за изработка на исклучителни дела кои и сега пленат со својата едноставност и јасност.

Набљудувајќи ги првите примери низ филмската историја, како неминовна база за понатамошното иследување на феноменот наречен филм, првичните вистински (осмислени, креирани и докрај реализирани) кратки филмови се раѓаат благодарение на визионерскиот концепт и артизмот на филмаците Жорж Мелиес и Едвин Портер. Едниот во 1902 година го остварува шеснаесетминутниот филм *Пајџ на Месечината*, а другиот во 1903 година го остварува дванаесетминутниот

³ Мошне темелна тетралогија за историјата на филмот е онаа на Георги Василевски, *Историја на филмот I–IV* (Скопје: Кинотека на Македонија, 2000–2007).

Големииот грабеж на воз. Двата примера содржат играно-документарни наративни елементи, со актери-натуршчици, но веќе можеме да зборуваме за своевиден ран почеток на диференцијација на жанровите. Тоа раздобје на неговиот филм бидува збогатено со развојната линија на филмската работа на Џон Грирсон⁴ кој (посебно во дваесеттите години) му дава посебен, татковски,



акцент на документаристичкиот пристап, и во поглед на социјалниот избор на темите, но и во поглед на начинот како тоа е усликано (сетете се на дваесет и петминутниот *Пловци* од 1929 година). Во таа филмска етапа на еволуции и револуции, истражувачкиот дискурс на Роберт Флехти⁵, репортерскиот дискурс на Сига Вертов⁶, како и сликарскиот дискурс поттикнат од тогашната уметничка авангарда (во филмот олицетворена преку Фернан Леже, Валтер Рутман, Фриц Ланг,

⁴ Gary Evans, *John Grierson: Trailblazer of Documentary Film*. (Montreal: XYZ Publishing, 2005).

⁵ Robert Flaherty, Comock, Robert Joseph Flaherty, Edmund Snow Carpenter, comps. and eds. *Comock: The True Story of an Eskimo Hunter*. (Boston: David R. Godine, 2004).

⁶ Vlada Petrić, *Constructivism in Film: The Man with the Movie Camera: a Cinematic Analysis*. (Cambridge UP, 1987).



Алберто Кавалканти, Жан Виго, Луј Буњуел), ширејќи се од Европа кон прекуокеанскиот Запад.⁷

Вревата и бесот во генот на филмските творци кои се наметнуваа низ навистина пресвртливиот дваесетти век, започна да се изразува преку делата на Сергеј Ејзенштејн (*Крстосувачој Појемкин* од 1925, *Спаро и ново* од 1929), *Нокна ѝошџа* на Вот и Рајт, Лени Рифенштал (*Триумф на волјата* од 1935 и *Олимпија* од 1938), но и преку пионерскиот опус на Грирсон. Паралелно со тоа, се јавуваат и кратките филмови на Дејвид Грифит, кои отвораат една страница на реконструкција на појави од општеството. Тоа е период кога на филмското платно се појавуваат актерите (тие бесмртни филмски ѕвезди) кои супериорно, со или без примеси на ко-

⁷ P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*. (Oxford UP, 2000).

мичност, ги привлекуваат гледачите до степен на хипер-популаризација на филмскиот медиум. Заслуга за тоа имаат, пред сè: Август Карнеј, Лилијан Гиш, Вилијам Гарвуд, Чарли Чаплин, Бастер Китон, Лорет и Харди, Браќата Маркс, а и цртаните јунаци на Волт Дизни кои станаа задолжителна филмска лектира за голем број пасионирани посетители на киносалите.

Појавата на звучниот, говорен филм широко им ги отвора вратите на режисерите, актерите, снимателите и сценаристите. Комбинацијата од неми кадри и музика дава можност за воздигнување на монтажерскиот занает и на монтажата како еден од клучните сочинители во креативниот процес на филмското создавање. Неореализмот во европски рамки, исто така, одигра важна улога во изразноста на краткиот филм, под влијание на Годар, Трифо и Кутар. На овој правец се надоврзува и лиричноста со делата на Роселини, Рене, Кокто, Реноар.

Женскиот автор Маја Дерен е типичен пример за создавање на една карактеристична филмска авто-поетика. Посебен куриозитет за неа е што таа ги заобиколува квалификативите на националниот филмски предзнак, со оглед на фактот што во своите дела мошне умешно прави артифициелен спој помеѓу источната и западната цивилизација.

Следуваат годините и месеците на филмските журнари, кои ја црпат својата автентичност од виорот на светските, па и балканските војни. Тие хроничарски ги овековечуваат бурните сцени на оружени конфликти и затишја.

Најпосле, се создава еден воајерски, катализаторски, герилски поглед на нештата видени низ окото на

документаристичката камера.⁸ Објективот пополека започнува да се остри и да се замаглува, контролиран од вештината на филмскиот автор.



Исто така, и радиодифузниот сигнал преку кој се овозможува синхроничен пренос на звук и слика, задава свои параметри во опстојувањето на кратката филмска форма, најпрвин преку серијалите (*Дејви Крокејт*) и рекламите, а потоа преку оригиналните, кратки ТВ-филмови.

⁸ Genevieve Jolliffe and Andrew Zinnes, eds. *The Documentary Film Makers Handbook: A Guerrilla Guide*. (New York: Continuum International Publishing Group, 2006).

Во сеопштото проникнување на кратката филмска форма, огромен придонес во развојот на краткиот (посебно на играниот) филм имаат и илузионизмот, циркусот и стрипот.

Во втората половина на првото филмско столетие се случува и мошне видливо и разбирливо компаративистичко разликување на жанровите. Многу јасно е што е тоа игран (фикционен филм), а што е тоа документарен (нефикционен) филм. Анимираниот, експерименталниот и едноминутниот филм си наоѓаат свое место во строгата издиференцираност помеѓу главните жанрови и видови на филмот.

Принципот *pars pro toto* останува опозитен на *toto pro parte*, а во обата случаи означува постоење на синегдоха, метонимија, метафора. Кратката филмска форма станува естетизиран начин на продирање во свеста на гледачот. Преку краткиот филм, светот станува побогат, а животот на публиката подолг. Инаку, *pars pro toto* во превод од латински значи *дел за целина*, односно *парче за цело*.

Нештата да добијат значење – тоа е задачата на краткиот филм и на филмската уметност во глобален контекст. Клучот за претворање од слика во знак лежи во сечија авторска лабораторија која претендира да стане фабрика, индустрија за филмски сништа.

Со други зборови, краткиот филм низ своите онтолошки карактеристики е идеолошки супстрат, емоционален екстрат на еден голем живот во мал, животворен облик, преку јазикот на седмата уметност.

НИКУЛЦИ НА КРАТКИОТ ИГРАН ФИЛМСКИ СУБЈЕКТ

Краткиот игран филм потекнува од снимената (аранжирана) акција која, низ фабулата, има свој почеток, развиток и крај.

Филмовите на Мелиес и Портер се сметаат за први успешни филмски обиди во сферата на краткиот игран филмски субјект. Следуваат *Скиџниците* (1915) на Чарли Чаплин и *Осудениците 13* (1920) на Бастер Китон. Понатаму се појавуваат авангардните правци и надреализмот, а како резултат на тоа се снимаат *Механички балети* (1924) на Фернан Леже и *Андалузскиот ѝес* (1929) на Луј Буњуел и Салвадор Дали.

Прв краток филм закитен со статуетката Оскар е *Музичка куќиња* (1932), со Лорел и Харди, на Џемс Парот.⁹

Со ликовно-монтажно експериментирање, се крева нивото на занимливост и на краткиот анимиран филм (цртан и кукла-филм), како и на компјутерската анимација.

⁹ Некои од насловите на кратки играни филмови кои, исто така, се здобија со Оскарот се: *Зао царинарницата* (1942, 22') на Луис Сејлер, *Време без војна* (1954, 20') на Денис Сандерс, *Среќна годишнина* (1962, 15') на Пјер Ета и Жан Клод-Кариер, *Воскреснувањето на Брончо Били* (1970, 23') на Џејмс Рокос, *Драг дневнику* (1996, 38') на Дејвид Франкел, *Цејциски Моцарти* (2006, 31') на Филип Поле-Вилар, а некои наслови на кратки документарци кои беа наградени од Американската филмска академија се: *Соседи* (1952, 8' 6'") на Норман Мек Ларен, *Да се биде жив* (1965, 18') на Френсис Томпсон и Александер Хамид, *Крајот на Израџа* (1975, 29') на Робин Леман, *Блиска хармонија* (1981, 30') на Нигел Нобл, *Млади во срцејто* (1987, 29') на Памела Кон и Сју Маркс, *Кули близначки* (2003, 34') на Бил Гутентаг и Роберт Дејвид Порт, *Посеј* (2007, 40') на Синтија Вејд.



НИКУЛЦИ НА КРАТКИОТ ДОКУМЕНТАРЕН ФИЛМСКИ СУБЈЕКТ

Краткиот документарен филмски субјект го развиваат Грирсон, Флерти и Брајтонската школа¹⁰. Краткиот документарен филм се стреми кон што пореалистичен запис, но со своја драматуршка целина и поента.

Позначајни подоцнежни остварувања се *Дожд* (1929) на Јорис Ивенс, *А ѝројо Ница* (1930) на Жан Виго, *Земја без леб* (1932) на Луј Буњуел и филмовите на Маја Дерен.

Како поджанровски категории се развиваат доку-драмата и травелогот, мондо-филмот, научно-популарните филмови од микросветот и макросветот...

Еклатантен пример за истакнување на специфичноста на природните, реални објекти и за правење поетски сврзана документарна целина од нив, се филмовите на Годфри Реџо.

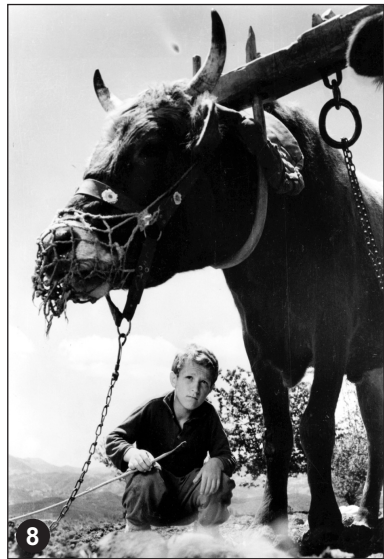


¹⁰ Paul Swann, *The British Documentary Film Movement 1926-1946*. (Cambridge UP, 1989).

ПРИМЕРИ ОД МАКЕДОНСКАТА КРАТКА (ДОКУМЕНТАРНА И ИГРАНА) ФИЛМСКА ФОРМА

Фактот дека Милтон и Јанаки Манаки се првите кинематографиери на Баканот, а воедно и првите документаристи на раритетни (претежно со етнoлошка проблематика) кратки филмови, ја прави македонската средина мошне испиративна почва¹¹ за создавање на малубројните дела кои влегуваат во класата на професионалниот краток филм. Притоа, функцијата на дијалогот е претежно минималистичка, наспроти онаа кај долгометражните филмови.¹²

Некои домашни краткометражни документарци снимени на целулоидна лента се: *Пийицијте доаѓаат* (1956, 19') на Бранко Гапо, *Дванаесетте од Пајрадник* (1965, 17') на Димитрие Османли, *Сважба на Шариланинецој* (1970, 15') на Трајче Попов, *Другари* (1971, 11') на Душан Наумовски, *Сиц Транзиј Глориа Мунди* (1974, 10') на Љубиша Георгиевски, *Јас, Блага*



¹¹ Фотографијата и филмот на почвата на Македонија. (Скопје: МАНУ, 2007).

¹² Мими Ѓоргоска-Илиевска, Книжевноста во дијалог со филмот – интермедиијални односи меѓу македонската книжевност и филм. (Скопје: Кинотека на Македонија, 2005).

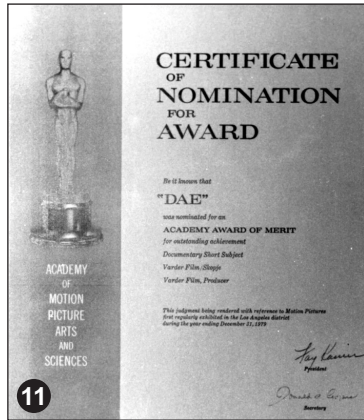


Мицанова (1977, 11') на Лаки Чемчев, *Среќна Нова година* (1978, 15') на Владимир Блажевски, *Голгоџа* (1979, 16') на Мето Петровски, *Дас* (1979, 16') на Столе Попов, *Маркови кули* (1989, 15') на Борис Дамовски, *Љубовџа на Кочо Тојенчаров* (1991, 13') на Антонио Митриќески, *Бериќеј* (1994, 15') на Митко Панов, *Роза* (2000, 18') на Маја Младеновска; а некои кратки документарци продуцирани од ТВ и независни видеопродукции се:



Глас (1984, 30') на Иван Митевски, *Разме* (2000, 45') на Слободан Деспотовски, *Езерската земја на Никола К.* (2007, 16') на Горан Тренчовски, *Списокот на Тони Манџа* (2003, 31') на Марија Цицева, *Молитва* (2004, 30') на Стефан Шашков, *Девојчето со хармоника* (2006, 30') на Билјана Гарванлиева.¹³

Некои наслови од листата на македонски кратки играни филмови се: *Бунт на куклиите* на Димитрие Османли (1957, 18'), *Подарок од веселиот молер* на Димитар Костаров (1957, 25'), *Неволјите на покојниот К. К.* на Коле Чашуле и Здравко Велимировиќ (1963, 15'), *Не* на Љубиша Георгиевски (1966, 13'), *Лифтот горе – лифтот долу* на Душан Наумовски (1967, 14'), *Сјоменик* на Вељо Личеноски (1968, 9'), *Денес треба нешто да*



¹³ Поподробно за македонскиот документарен филм има во последната глава од книгата "Macedonian Documentary Circle: A view into the Macedonian Documentary Film", текст направен врз база на презентацијата на Симпозиум во Визбаден во рамките на фестивалот GoEast 2007, каде што се покрене иницијативата SEEдох.



се случува на Миле Грозданоски (1976, 10'), Темно огледало на Мето Петровски (1969, 11'), Човекојѝ во црно на Бранко Ставрев (1970, 10'), Ден кога се проишѓе на Љупчо Билбиловски (1976, 18'), Глава на Лаки Чемчев (1979, 8'), Мистиериозниот предмет на Слободан Деспотовски (1982, 11'), Ојасна баба на Милчо Манчевски (1985, 16'), Чарли Паркер, љубов моја на Аљоша Симјановски (1994, 26'), Ливада на Митко Панов (1998, 20'), Писмо на Васил Христов (2000, 40'), Вејќа на Теона Митевска (2000, 14'), Најденка на Блаже Трендафилов (2002), Бубачки на Игор Иванов (2003, 15'), Адиос на Горан Тренчовски (2007, 19').¹⁴

¹⁴ Мирослав Челинчиќ, „Производство на кусометражните играни филмови во Македонија“. *Македонскиот игран филм – книга прва*. (Скопје: Кинотека на Македонија, 1992) 277–308.





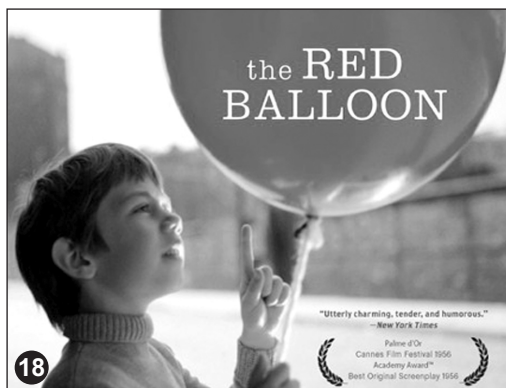
ФИЛМСКАТА КУСОМЕТРАЖНОСТ / МИНИЈАТУРНОСТ – МОЖНОСТИ И ОГРАНИЧУВАЊА

Должината на кадрите и секвенците, ритамот, темпото, местата на монтажни резови, зависат од начинот за кој се определил филмскиот автор на краток филм. Тој начин честопати му дава можност на режисерот да даде личен авторски белег и максимално да ја изразува својата инвентивност, дури многу повеќе од долгометражниот филм. Учествота на фестивали за краток филм, обуките, работилниците, архивирањето, се само некои од задачите со кои треба да се занимава секоја студиозно конципирана национална кинематографија. Со појавата на Интернетот се создава нова аудиовизуелна мрежа за дистрибуција (*Низ сала* на Алекс Меркин од 2006 брзо беше распространуван преку Интернет и преку мобилната телефонија). И филмскиот плакат, трајлерот, веб-страниците – имаат неверојатен удел за вршење на рекламно-пропагандните цели на краткиот филм.



Други антологиски проблесози кои трасираат сопствена поетика и естетика од златната доба (годините на подем), па сè до совремието на краткиот филм, поставувајќи незаборавни координати, се:

- *Триџе ѝрасиња* на Волт Дизни (1933)
- *Маскојџа* на Владислав Старевич (1934)
- *Појладневни мрежи* на Маја Дерен (1943)



- *Пайџор и њокрив* (1951)
- *Двајца со ормар* на Роман Полански (1952)
- *Ти* на Иштван Сабо (1952)
- *Црвениот балон* на Алберт Ламориз (1956)
- *Злајнајта рийка* на Жак Кусто (1959)
- *Џејџи* на Крис Маркер (1962)
- *Лавиринџ* (1962) на Јан Лењица
- *Белешки за филмот за Индија* на Пјер Паоло Пазолини (1969)
- *Ин континуо* на Влатко Гилиќ (1971)
- *Од аголот на ноќниот њорџир* на Кшиштоф Кјешловски (1977)
- *Кафе и циџари* на Џим Џармуш (1986)
- *Опусите* на Јан Шванкмаер и Норман Мек Ларен
- *Анима Мунди* на Годфри Реџо (1992)
- *Осеј на историјата* на Мајк Ли (1992)

- *Поѓрешни ѝанѝјалони* на Ник Парк (1993)
- *Гаѓарин* на Алексеј Каритиди (1994)
- *Сѐ може да се случи* на Марцел Лозињски (1995)
- *Кукли* на Сузан Лучиани (2006)
- Филмовите на Мајкл Мур.

Омнибусни кратки приказни ставени во заедничка целина среќаваме и кај *Бојатија на калинкаѝја* (1968) на Сергеј Парацанов и *Сонишиѝја* (1990) на Куросава.

Делот од телото, крупниот план, ликот на човекот во краткиот филм – имаат и религиско, философско значење. Човечката гримаса и гестот исто така може да се толкуваат како дел од една поголема кинестетичка акција.

Композицијата и смислата во краткиот филм се однапред зададени. Формулата за едно мало филмско ремек-дело ја знае само авторот. И никој друг.

Тајната за некој друг да ја дознае формулата, е еднаква на алхемија. Филмска потрага по уметност во зрно песок. Таа тајна е содржана во *ѝарс ѝро ѝоѝѝо* принципот. Се надевам дека и оваа скица за виза во истражувањето на феноменот на краткиот филм, ќе стане комплементарна со практичните трудови на авторот.

ОДБРАНА БИБЛИОГРАФИЈА ЗА КРАТКИОТ И ДОКУМЕНТАРНИОТ ФИЛМ

- Adler, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: FAMU, 1997.
- Aitken, Ian. *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*. New York: Routledge, 1990.
- Allen, Richard, Annette Michelson and Malcolm Turvey, *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*. Amsterdam UP, 2003.
- Andrew, Dudley. *The Major Film Theories: An Introduction*. Oxford UP, 1976.
- Arnheim, Rudolf. *Film Essays and Criticism*, Ed. and trans. Brenda Benthien. University of Wisconsin Press, 1997.
- Aufderheide, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford UP, 2007.
- Badal, Sharon. *Swimming Upstream: A Lifesaving Guide to Short Film Distribution*. Boston: Focal Press, 2007.
- Bakker, Kees. *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam UP, 1999.
- Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. Oxford UP, 1993.
- Barnouw, Erik. *Media Lost and Found*. Fordham UP, 2001.
- Barry, Keith Grant, Jeannette Sloniowski. *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Wayne State UP, 1998.
- Barsam, Richard Meran. *Nonfiction Film: A Critical History*. Indiana UP, 1992.
- Buckland, Warren. *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge UP, 2000.
- Christopher, Robert J., Frances Hubbard Flaherty and Robert Joseph Flaherty. *Robert and Frances Flaherty: a documentary life, 1883-1922*. McGill-Queen's Press - MQUP, 2005.
- Clarke, Graham. *The Photograph: A Visual and Cultural History*. Oxford UP, 1997.
- Coles, Robert. *Doing Documentary Work*. Oxford UP, 1998.

- Cooper, Pat, Ken Dancyger. *Writing the Short Film*. London: Elsevier–Focal Press, 2005.
- Corner, John. *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester UP, 1996.
- DeAngelis, Gina. *Motion Pictures: Making Cinema Magic*. Minneapolis: The Oliver Press, Inc., 2003.
- Dixon, Wheeler W. *The Second Century of Cinema: The Past and Future of the Moving Image*. State University of New York Press, 2000.
- Ellis, Jack C., Betsy A. McLane. *A New History of Documentary Film*. London: Continuum International Publishing Group, 2005.
- Ezra, Elizabeth. *Georges Méliès: The Birth of the Auteur*. Manchester UP, 2000.
- Felleman, Susan. *Art in the Cinematic Imagination*. University of Texas Press, 2006.
- Fishman, Stephen. *Public Domain: How to Find and Use Copyright-Free Writings*. Music, Berkeley: Nolo, 2008.
- Goodwin, James. *Eisenstein, Cinema, and History*. University of Illinois Press, 1993.
- Grievesson, Lee, Peter Krämer. *The Silent Cinema Reader: introduction*. London: Routledge, 2004.
- Grant, Barry Keith, Bill Nichols, and Jeannette Sloniowski. *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Wayne State UP, 1998.
- Gunning, Tom. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: the Early Years at Biograph*. University of Illinois Press, 1994.
- Harmon, Jim, Donald F. Glut. *Great Movie Serials: Their Sound and Fury*. New York: Routledge, 1973.
- Hearn, Jeff. *Men in the Public Eye: The Construction and Deconstruction of Public Men and Public Patriarchies*. Translated by Jeff Hearn, London: Routledge, 1992.
- Heider, Karl G., *Ethnographic Film*. University of Texas Press, 2006.
- Hendrikovski, Marek. *Umetnost kratkog filma*, prev. Vesna Marinkovic, Beograd: Clio, 2004. (*Sztuka krótkiego metrażu* / Marek Hendrykowski, Poznań: Ars Nova, 1998.
- Irving, David K., Peter W. Rea. *Producing and Directing the Short Film and Video*. Boston: Focal Press, 2006.

- Jacobson, Roman. "Upadek filmu?". *Poeticka funkce*. Praha: H+H, 1990, 148-153.
- Johnson, Claudia H., *Crafting Short Screenplays That Connect*. Boston: Focal Press, 2005.
- Kriwaczek, Paul. *Documentary for the Small Screen*. Boston: Focal Press, 1997.
- Lester, Paul Martin. *Visual Communication: Images with Messages*. Belmont: Wadsworth Thomson, 2005.
- Levy, Frederick. *Short Films 101: How to Make a Short Film and Launch Your Filmmaking Career*. New York: Perigee, 2004.
- May, John R., Michael S. Bird. *Religion in Film*. University of Tennessee Press, 1982.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Ed. Celia Briton. Trans. Annwyl Williams, Celia Britton. Indiana UP, 1977.
- Michael O'Pray. *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*. London/New York: Wallflower Press, 2003.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana UP, 2001.
- Piper Jim. *Making Short Films*. New York: Allworth Communications, Inc., 2006.
- Popple, Simon, Joe Kember. *Early Cinema: From Factory Gate to Dream Factory*. London/New York: Wallflower Press, 2004.
- Raskin, Richard. *The Art of the Short Fiction Film: A Shot by Shot Study of Nine Modern Classics*. London: McFarland, 2002.
- Rea, Peter W., David K. Irving. *Producing and Directing the Short Film and Video*, Woburn: Focal Press, 2001.
- Renov, Michael. *Theorizing Documentary*. Contributor Michael Renov, New York: Routledge, 1993.
- Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press, 2004.
- Richardson, Michael. *Surrealism and Cinema*. London/New York: Berg Publishers, 2006.
- Rosenthal, Alan, ed. *Why Docudrama?: Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1999.
- Slide, Anthony. *Silent Topics: Essays on Undocumented Areas of Silent Film*. Lanham: Scarecrow Press, 2005.

- Старделов, Игор. Манаки. Скопје: Кинотека на Македонија, 2003.
- Stoddart, Helen. *Rings of Desire: Circus History and Representation*. Manchester UP, 2000.
- Suchy, Ondrej. *Ekskurze do království grotesky*. Praha: Práce, 1981.
- Thurlow, Clifford. *Making Short Films: The Complete Guide from Script to Screen*. Oxford: Berg Publishers, 2005.
- Vacche, Angela Dalle. *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. Rutgers UP, 2003.
- Vardac, A. Nicholas. *Stage to Screen - Theatrical Method from Garrick to Griffith*. Cambridge: Harvard UP, 1949.
- Varnum, Robin, Gibbons, Christina T., *The Language of Comics: Word and Image*. UP of Mississippi, 2001.
- Vertov, Dziga, Annette Michelson. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. University of California Press, 1984.
- Waldman, Diane, Janet Walker. *Feminism and Documentary*. University of Minnesota Press, 1999.
- Walker, Janet. *Westerns: Films Through History*. New York and London: Routledge, 2001.
- Warren, Charles, Stanley Cavell. *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*. Wesleyan UP, 1996.
- Whitlock, Trevor. *Metaphor and Film*. Cambridge UP, 1990.



**БИСТРЕЊЕ
МЕД-И-УМ**

ПРЕД И ПОТОА

*Милионити дел од сѝрадањетио;
овеилјадити дел од ѝрашањетио, разновидни ѝраѓи
од лукавситиво, алчносити; некаков ѝрезир во косаити;
мношитиво од разни возбудливи ѝочейоци вооружени
или забодени во маска.*

Пол Валери

На секоја случка, било да е убава или грда, ѝ претстои случување поврзано со причинителот на конкретната случка, по што треба да се очекува последователен настан, предизвикан од она што било пред тоа. Врз ваквото расудување за дејствијата се базира причинско-последичниот принцип, односно каузалниот тек на сторијата. Каузалноста е присутна и во сите медиумски и немедиумски полигони на егзистенција.

Денешниот човек не е ниту малку свесен за експресното изнаоѓање на модалитети на акција во вонред-



ни ситуации, како, на пример, во сè уште потресното исчезнување на телата во студената вода на браната. Стручната неподготвеност на нашите спасувачки служби е одлика на општиот систем на реакции, кој е блокиран од навистина непростливи аргументации. Можеби некој ја бара утехата во недоволната опременост, но сепак, едното оди со другото. Брзото и алармантно приоѓање кон неприликите е одраз на мирнодопската „СОС“ готовност за решавање на проблематичните сочиненија. Драмата може да го снајде секого, но траумата од нејзиниот исход има неисплатлива цена. Што да се прави кога државата инвестира во погрешни длабочини, а не во нуркањето!

Во средината на осумдесеттите години од минатиот век, фотографот и журналист Стив Мек Кјури, трагач по возбуди, талка по авганистанските кампови, барајќи објект за своето ново дело. За објективот се прилепува еден лик на девојка која храбро одлучува да позира, несвесно станувајќи икона за „естетската страна“ на едно страдание. Седумнаесет години подоцна, по сите перипетии во таа опустошена земја, фотографот се одлучува на подвигот повторно да го бара женскиот лик, со интуицијата дека тој уште постои.

Шокантната упорност на фотографското око доведува до резултат кој е преседан во репортерските професии. Шарбат Гула е пронајдена и уште еднаш е овековечена, низ окото на фотокамерата. Меѓу тие две експозиции, единствени во нејзиниот живот, се одвива една човечка биографија, полна со препреки и совладувања на тие препреки. Со споредување на сличностите и разликите на тоа лице, може да се навлезе во суштинската димензија на она што се вика невреме,

катаклизма, војна. Поука за останатиот дел од светот, кој претендира да биде високоцивилизиран и – хуман. Со сета горчливост поради хипокризијата.

Ако современиот каузалитет почива врз антагонизмот помеѓу два факта, едниот пред, а другиот потоа, создадени во главата на миленаристичкиот човек, тогаш патеката од камера опскура до камера луцида поврзува два овековечени света на постоење. Животните парадокси укажуваат на веројатности и помеѓу две, сосема алогични сцени. Сигурно дека тука постои цела една херменевтика, но и понатаму е возбудливо осветлувањето на тие загадочни, многу опишливи пространства, во кои сите ние сме едно мало зрно, додека постојат микрокосмосот и макрокосмосот.

И како, впрочем, да се усогласат нештата? Со чувствителен разум, секако.

АКТЕРИОНСТВО

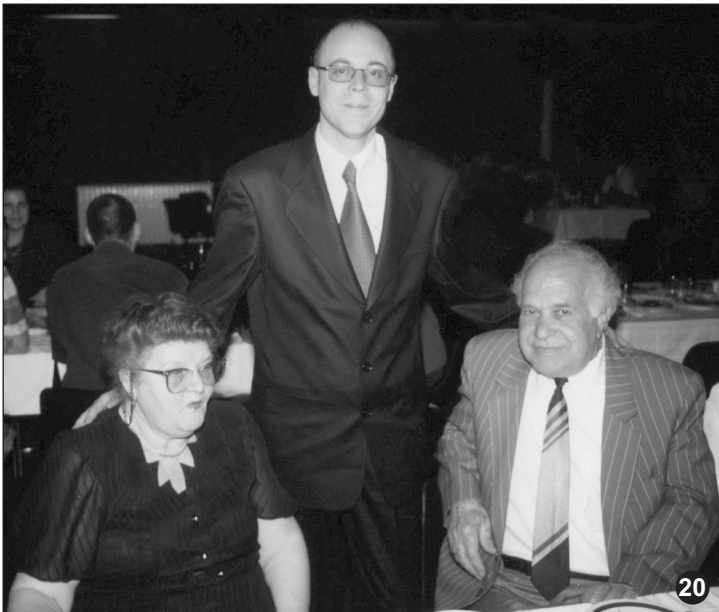
Потеклото на она што во популарното опкружение од вредности е препознатливо како актерски израз, може да го идентификуваме уште во дамнешните праисториски ритуали, кога единствениот изведувач бил гледан од неговите соплеменици, под остроото око на занимливоста. Понатаму, оној што учествува во забавата, добива и свој партнер, така што возбудливоста на шоуто добива засилувачки импулс, а врз овој принцип почиваат и првите антички поклоненија. Ако за игра се потребни двајца, а третиот е оној што гледа, тогаш во таа непипшана формула ги пронаоѓаме зачетоците на изведувачката, т.е. на прикажувачката уметност чиишто родовски и жанровски разграноци денес се присутни во речиси секоја пора на дејствување.

Невозможно е да се замисли егзистирањето на драматичната стварност без вистинскиот креатор на драмското дејствие – неговото величество актерот. Во каква било, па и во етимолошка смисла, тој алудира на дејствувачки акт, чин кој произведува забава достојна за почит од страна на консументот. Гледано со временска дистанца, подемот на актерството е забележителен со секоја нова (р)еволуција во културата, при што сè почесто зависи од технолошкиот развојот на сферите на изразување.

Ако во театарската реформа сведочевме за стремеж кон понекласичен, понеконвенционален облик на актерско дејствување, така и низ процутот на филмските видови имавме пред себе доволен багаж од примери на човечиња кои се изразуваат благодарение на движењето на дваесет и четирите сликички во секунда.

Така, сличноста на современиот актер со оние коишто играат врз однапред пропишани правила, а му припаѓаат на сродно, мимикриско извориште, сè повеќе станува поле на интерес.

Што е кловнот? Не е ли тој посредникот кој го олицетворува емоционалниот набој, расположението кај граѓанинот во одредена доба од општественото милје? Истата констатација можеме да ја употребиме и за дворскиот шут: камелеонскиот распон од радост до тага, и обратно, наведува на евентуалната насушна потреба на владејачките касти за привремен заборав од пресвртите, битките, несигурноста... Илузионистичкиот начин на дејствување, исто така, е пат на ослободување од стегите што го обременуваат човекот втурнат



во секојдневни проблеми и дилеми. Модерните маѓепсници изобилуваат со трикови од кои замира здивот на публиката. Тие ги активираат механизмите на гледачот, побудувајќи го неговиот ментален склоп до степен на ребусоидно исчекување. Дали можеби во морето од претставувачки афинитети, под превезот на старите, вистински илузионисти кои умеат мајсторски да го шокираат публикумот, не се кријат некои новосоздадени, приучени сејачи на магла? Да, измамата е чест исход од обидите да се сврти нечие внимание на погрешна страна. Сè понезанемарлива е тезата дека низ една обична, навидум чиста игра, може да се извојува привлекување на вниманието, служејќи се со измама! Зарем и камуфлирањето ќе стане неразделно средство на „чесниот“ актуелен светски поредок?!

Актерството е во тесна врска со актот. Во животот имаме дијаметрално спротивни корпуси на акти. Едните ги знаеме како добри или благородни, а другите како лоши или зли. И од првите и од вторите произлегува еден паушален збир од хумани (не)дела кои, за среќа, делумно се архивирани од страна на народниот гениј, како сведоштво и поука за следните генерации дејствувачи.

ТВ-презентерството, исто така, спаѓа во една од групите начини на дејствување. Со нивната моќ на шармирање на аудиториумот, како и со ораторските способности што се некои од основните параметри за комуникативност, ТВ-презентерите се во состојба да го држат вниманието и подолго од два часа. Играчите во стадионот, рингот, хиподромот се исто така, на свој начин, актери во рамките на сопствениот профил. Јавните судења и седниците на парламентот во демократскиот свет се одви-

ваат со заемно присуство на едната и на другата страна, со значителна доза на атракција.

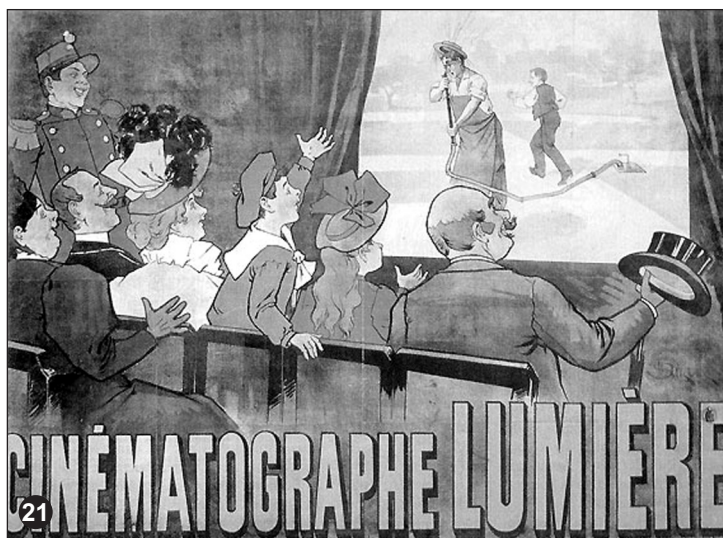
Ако некогаш фрлиме око на професионално едуцираните музичари, но и на оние уличните, со отворена футрола пред нив во која ќе се најде по некој грош, можеме и за нив да заклучиме дека, во границите на својата уметност или умешност, тие активно влијаат врз средината која ги перципира и им се восхитува. Од сиот тој творечки занес, подгреан со сосредоточеноста на љубопитните минувачи и туристи, не се поштедени ниту уличните цртачи на кроки-портрети, чијашто интерактивност со нарачателот на сликата оди до степен на интимност. Тука се и голтачите на оган, носачите на питони, вртоглавите каскадери, и кој ли уште не, што може да го активира вниманието на граѓанинот задлабочен во мисли и за миг да го оддалечи од секојдневните тегмоти.

Додека гледаме ретко добри претстави по домашните театри, се присетуваме на времињата кога театарските тенденции во земјава беа во дослух со европската авангарда и кога името на еден Жан Луј Баро, еден од прокламаторите на новиот актерски сензибилитет, значеше исто што и името на некој научник кој применува новопронајдена теорија. За жал, актерите – тие транспарентни толкувачи на духовното – се мошне ниско вреднувани во системот на егзистенцијални мерила, ако таков воопшто постои кај нас. Идеолозите на културните матрици не смеат да заборават на медиумот наречен актер. Тој отсекогаш бил и опстојувал како гласник на новото во уметноста и во општеството.

НАПИШАНО СО КАМЕРА

Пред некоја година, кога на повидок беше едно беспрекорно почитување на визуелните продукти преку различните технологии на реализација што ги овозможуваат најсовремените медиуми, повторно во етерот се вртеше името на Раул Кутар, Европеецот кој стана славен поради спроведувањето низа револуционерни ставови во своите снимателски подвизи. Овојпат се јавува во улога на освојувач на признанието што го носи името на серискиот број на примерокот на браќата Манак – „Камера 300“. Инаку, за сочуваниот примерок од камерата на првите филмски сниматели на Балканот внимателно се грижи Архивот на Битола.

Филмските автори Жан-Лик Годар и Франсоа Трифо (чишто филмови ги снимаше Кутар) се еклатант-



ни претставници на т.н. нов бран, движење во полето на филмската култура што се зачна во Франција кон крајот на педесеттите години од дваесеттиот век и стана синоним за новите снимачко-монтажни постапки во целиот свет. Мелвил, исто така, соработник на Кутар, едноставно ја објаснил појавата на новиот бран.

Според него, тоа е занаетчиско производство на природна локација, без ѕвезди и со екипа помала од минималната, со мошне осетлива лента, без обезбедена дистрибуција, без законски и други обврски. Жан-Пол Белмондо како Мишел во *До последниот ѕвиз* на Годар, и Жана Моро како Кетрин во *Жил и Џим* на Трифо, сепак, станаа популарни благодарение на меѓународните одгласи по повод овие две филмски ремек-дела. Нивните „крупни планови“ (според филмската терминологија) станаа икони на модерниот израз во уметноста. Немаше насловна страница од магазин, пано од кино, сиден билборд, видеожурнал – без лицата на Белмондо или Моро.

Веќе култните, антологиски филмови *До последниот ѕвиз* од 1959 година и *Жил и Џим* од 1961 година ги обединува вештата игра на камерата поттикната од директорот на фотографија Раул Кутар, редок професионалец кој не само што умее оригинално да ја води приказната, туку воведува и нов начин на кадрирање, односно врамување на животниот простор во границите на една возбудлива драматичност.

Големите киноплатна, како и малите ТВ-екрани, се преплавени со содржини од едно поинакво, непосредно, речиси воајерско гледиште на објектот кој набљудува. Тој, навидум „невидлив“ објект, е камерата. На неа не треба да се гледа само како на технички апарат за

оптичко констатирање на реалноста, туку како на направа со душа којашто ја надразнува нејзиниот оператор, т.е. камерман или снимател.

Дали понекогаш, кога им се насладуваме на емисиите со смешни инсерти или со скриени камери, размислуваме за стратегијата на забележување на она што (не) го гледаме со голо око? Обичниот гледач можеби не може толку лесно да ги открие „аранжираноста“ и „нашминканоста“, со кои се служат повеќето од креаторите на забавни шоуа, но кога еден ден тој самиот ќе се најде зад камерата, брзо ќе му стане јасно дека камерата не е само обична кутија со цевка, туку магичен систем кој се покренува преку личноста која командува со неа, која пак е поврзана со друг хиерархиски систем...

Девизата што ја пласирале современиците и следбениците на Кутар и којашто се претворила во посебен манир била: камера-стило. Камерата како машина за пишување. За таквите творци, филмот е многу повеќе од циркуска претстава, булеварски театар или панаѓурска атракција. Тие користат средство со кое може да се изрази одредена мисла, без оглед на тоа дали таа е конкретна или апстрактна. На некои тоа би им изгледало премногу есеистички и романескно, но практиката докажува дека од голо фактографско пренесување на содржините, почнало да се расправа за авторско читање на содржините – напишани со камера. Повеќе нема ниту илустрирање ниту сувопарно пренесување на материјалот, туку – наметливо пишување со посредство на тој далекосежен пронајдок, камерата.

Малкумина беа тие што слушнале за името Анри-Пјер Роше или за псевдонимот Жан Рок, пред да излезе филмот на Трифо и Кутар. Тој на седумдесет и четири

години го напишал својот прв роман, романот за љубовта и пријателството насловен како *Жил и Џим*, умирајќи пред да ја види екранизацијата на приказната која стана светски евергрин по прикажувањето на истоимениот филм. Патем, сите обиди за римејк останаа неуспешни, што кажува за неповторливоста на опитот, кога станува збор за негувањето на истражувачкиот дискурс во филмската уметност.

Кога веќе го споменавме авторитетот на еден од најпознатите мајстори на камерата на планетава, меѓу другото, има и два куриозитета поврзани за снимањето на филмот *До последниот зрив*. Првиот кажува дека сцената со моторциклите е снимена додека се одвива Кенедиевата посета на Париз. Вториот куриозитет е користењето на инвалидска количка со малку испумпани гуми за движење на камерата. Кутар првпат во историјата му дава вистинско значење на „возењето“ на сликата, макар тоа траело онолку долго колку што трае самото дејствие, во своето природно течение.

Во снимателскиот метод на работа, Раул Кутар вовеле карактеристично користење на дифузно светло, инсистирајќи на фарбање на ѕидовите со бела боја, при што се создава природен ефект на осветлување.

Неговата камера тежнее да биде подвижна и осетлива како човечкото око. Таа го перципира просторот будно, брзо и внимателно. Впрочем, и целта кон еден совршен филмски или видеозапис е да се снимат нешто убедливо и вешто, за да се добие впечаток дека тоа што е снимено, камерата го доловила како да е истргнато од реалноста.

Правејќи паралела помеѓу една, уметничка, и друга, дневнонаменска крајност, би било интересно да

ја потенцираме и употребата на камерата во некои други функции. При телевизиските преноси, објективот на камерата ни овозможува да проследуваме настани од посебни значења, а благодарение на мултикамера-принципот, според кој повеќе камери се поврзани во еден склоп, сликата што ја гледаме како конечна е снимена од повеќе агли и овозможува целосна прегледност во дејствието. Во супермаркетите имаме еден поинаков вид „снимање“ на ситуации: тука се високо поставените камери кои овозможуваат комплетен увид, на секој квадратен метар, во она што го прават купувачите. Банките, дуќаните со скапа стока и посебните објекти се исто така опремени со камера која, поради димензиите, а и поради скриениот ракурс, за злонамерниците честопати останува невидлива.

Очигледно е дека не можеме да го замислиме денешниов живот без присуството и употребата на камерата. Дури ни без приватните ВХС-камери, а ни без посфистицираните мобилни телефони, кои имаат можност да праќаат и да примаат снимена порака не само во вид на тон, туку и како целосна, колор-слика.

Камерата, најпосле, има сличности со огледалото, само што таа, за разлика од него, ја поседува моќта да фокусира, но и да одбира одредени објекти на интерес. Таа умее да го прикаже светот онаков каков што е: убав, грд или розов, но истовремено може и да го приближи или да го оддалечи – според потребата на човекот. Човекот зад камерата.

НОВО И СТАРО

Односот кон трајните вредности што го сочинуваат светот околу нас и зад нас, треба да биде логично респектабилен, со умисла за она што допрва ќе се случува во претстојната доба. Во тие случаи на посветување, незанемарлива е константата за своина, поседување на вредноста. Стопанисувањето со нашето духовно и интелектуално минато во ниеден случај не треба да ги колеба овластените менаџери од областа на културата, уметноста и живото наследство. Притоа, живо може да биде и она што е навидум мртва природа, а произведено во некој друг век или милениум. Неговата цена скокнала уште пред да се објави пронаоѓањето на тој артистички аргумент – артефакт. Пазарната аукциска битка за извлекување на највисоката сума за нешто



што е искреирано од нашите некогашни предци, станува најлесниот начин да се дојде до чист профит во лична полза, а на штета на државата на чијашто територија е најден продуктот.

Конечното располагање со предметот/идејата чишто корени се развиени во некои вертикални и хоризонтални временски координати, секогаш ќе го ужива посилниот. Тој што има помоќна, понаметлива и посугестивна стратегија за продажба. Таквото изнудување на трудот на некој кој, на пример, творел пред 5.000 години пред нашата ера, низ рацете на некој новопечен претприемач, подзасилен со навивачка поддршка од одредена политичка гарнитура, личи на одмерување на постарите со поновите квалитативни содржини. Во современата состојба на изопачено вреднување на вистинските, оригинални квалитети, се случува парадоксална конкурентска битка за докажување помеѓу старото и новото. Таа игра ја прифаќаат и носителите на државни функции, што е апсурд еднаков на распродажба. А тоа води – кон губење на идентитетот, на формата и на националната суштина.

Уште пред крајот на 1929 година, поточно на 7 октомври, премиерата на еден од најскладните дела од почетоците на монтираниот филм, *Сџаро и ново* на Сергеј Ејзенштајн, најавува едно ново прикажување на вредностите од селската средина. Делото обработува повеќе аспекти за политиката на партијата во селото. Заедно со Григори Александров, прават компактна целина при чиешто восприемање не се поштедени ниту претставниците на режимот. Измачени лица, запуштени куќи, впрегнатост во една трудољубива идила. При монтажата на некои секвенци се паѓало во незаситна

творечка екстаза. Филмот е познат и под името *Генерална линија*. Неговите автори се заложуваат за документаристичко пристапување кон фактите, создавајќи фикционална целост. Контрапунктот помеѓу старото и новото е повеќе од евидентен. Тој овозможува појава на еден масовен полет, карактеристичен за периодот во кој многу повеќе се верувало во она што се нарекува чест, чесност, чествување. А сега?! Сега некои нови заговорници на теоријата за ништожност сакаат да го присвојат старото, да го преоблечат во ново, градско, и да го претстават како современо. Мислат дека сè што е сегашно вреди повеќе од некогашното. А, всушност, учествуваат во најголемиот фалсификат на историската сцена. Регистарот на потекло добива димензија на света имотна карта, катастарски лист. И така, до недоглед. Се појавуваат следни, полакоми претенденти за сопственост на општото богатство. Тркалото врти, а ефектот никаков. Тоа ли е свежа демократија, така ли изгледа чекорот кон некоја (којзнае каква) Европа? Се надеваме дека до крајот на 2012, по што се очекуваат тектонски поместувања во сферата на геополитичката регионална стабилност, ќе се разјаснат многу слични недоумици.

Дотогаш, ни преостанува добро да се позиционираме. Да заземеме гард. По секоја Нова година нè очекуваат можеби најголемите удари во поглед на сочувување на старото, а прифаќање на новото. Децентрализацијата веќе ги покажа своите добри страни. Најпрвин треба да се справиме со внатрешните дестабилизатори, а потоа со надворешните. Во таа смисла, треба дефинитивно да се престане со прикривање на крупниот криминал меѓу оние што гоа се штитат, оти ќе дојде часот

кога ќе се појават некои неочекувани крунски сведоци, во интерес на сите неразјаснети убиства (физички и психички), атентати, злосторства, кражби, клевети, измами и други умешности во плуралистичката територија на севозможното.

Тука неминовно се појавува прашањето за срамот на заслужните губитници, наспроти победата на правдата. Доколку нема бегства, мesteња на невини актери во исцрпувачки судски процеси, лажни информирања. А ако има Господ и ако присуството на духот на свети Павле во оваа земја уште не дозволува поигрување со светоста, тогаш можеби во следните месеци ќе се случат најрадикалните и најконструктивните зафати во поглед на економијата, културата и меѓународниот статус, без експерименти, без тензии. А на поразените и на оние што ќе се докаже дека наумиле макар еден предапокалитичен галоп, треба да им суди Судот на времето. За никого никогаш ништо не е доцна. Можеби и СТАРИТЕ и НОВИТЕ ќе бидат доволно мудри да не ја покажат достоинствената доблест. Во името на Македонија, како симбол на унитарноста и трајноста на Светот.

ЧЕВЛИ

- *Каде ти се чевлиите?*
- *Мора да сум ги фрлил.*
- *Кога?*
- *Не знам.*
- *А зошто?*
- *Затоа што ме убиваа!*

На овој начин функционираат дијалозите на Диди и Гого од култната пиеса *Чекајќи го Гого* на Бекет. Обо- жуван лајтмотив во нивната дискусија мошне често се чевлите и нивните „убиствени“ причинско-последични



случувања. Пред тоа и потоа, низ историјата на уметноста се соочуваме со повеќе застапености на чевелот како мотив или како главна нишка во прикажувачкиот акт. Присетете се за миг на *Чевлариие* на Виткаци, каде што целото дејствие е структурирано врз основа на сличната застапеност. Оваа појава е забележлива, пред сè, во визуелните уметнички видови, а најмногу во сликарството, вајарството, филмот и сл.

Чаплин е значаен експонент за филозофијата на чевелот. Во филмот *Појрага ѝо злато* тој трагикомично ја употребува самоиронијата како замена за безнадежноста. Во напуштената колиба изложена на невреме, го задоволува својот апетит со – готвење на сопствениот чевел. Во оваа антологиска секвенца тој тоа го прави со голема доза на задоволство, притоа гурмански сервирајќи го чевелот небаре е бифтек, а врвките небаре се шпагети. Гротеската која се врти околу чевелот е заеднички именител на Бекетовата (театарска) и Чаплиновата (филмска) иконографија.

Не така одамна, конечно Али посака да раскрсти со милитаристичките чевли седнувајќи на преговарачка маса во близина на македонското државно знаме. И додека кај нас сè уште траат обидите за етаблирање на т.н. трет политички блок, во нашето блиско соседство изборите стануваат повеќе од духовити. Еден кандидат им поделил на своите потенцијални гледачи по еден чевел, со ветувањето: „Ќе го добиете и другиот, само ако победам јас!“ Навистина досетливо.

Според некои јазички толкувања, зборот „чевел“ во кинеското говорно подрачје значи „замен договор“. Во заедницата од земја и воздух, тло и небо, всушност, постои сојуз помеѓу опипливото и недофатливо-

то. Врз тој принцип, неодамна Кинезите одлучија да лансираат жива сила во Вселената, застанувајќи во редот на најсофистицираните хиперсили, покрај Американците и Русите.

Чевлите опстојуваат единствено како чифт. Имаме лев и десен чевел. Левиот не е ист со десниот. По волуменот се еднакви, но по формата се, сепак, различни. Тие совршено си парираат еден со друг. На левиот чевел му соодветствува лева нога, а на десниот десна. Она што е најкарактеристично за нив е поврзаноста со феноменот на одење по тврда површина. Во тој контекст, чевелот можеме да го квалификуваме како медиум помеѓу Човекот и Земјата. Преку него се изразува една логична дефинирана моторика. Негови тенденции се коренот, дното, почетокот.

Ѓонот е најнискиот дел од чевелот. Од неговата излижаност може да нагаѓаме за километражата изодена од корисникот. Јазичето го обвиткува горниот дел од ногата, вклопувајќи го шупливото тело во моделираниот чевел. Врвката е таа што му овозможува притегнатост на стапалото за чевелот.

Негувањето на чевлите (кондурите, обувките), тие лични реквизити на човекот, е исто што и менталната хигиена. Тие бараат секојдневна и внимателна грижа. Се потхрануваат со масни супстанции (на пример, ималин), а ако ги запоставиме, може да се исушат како барут, да напукаат или да се одлепат.

Во градов, како што стојат работите, многу поисплатливо е да одвоиш пари за чистење отколку за поправка на чевли. Гледано во поширока смисла, цените на новите стандардни чевли се мошне пристапни за просечниот граѓанин. Како што во последно време се изра-

ботуваат, тие може да бидат ползувани ептен краткотрајно. Фирмите за производство на чевли денес ги има многу на број, но „Бата“, „Борово“ или „Чик“ ќе останат незаменливи по популарноста кај постарите граѓани.

„Да обуеш и железни чевли, нема да стигнеш онаму каде што не ти било пишано“, вели една напишана мудрост. Сè почест е случајот кога актуелниот тренд наметнува посебен облик на носење: шпицест, цокулест, штиклест, плиток, длабок, лакиран, матиран... А што се однесува до следењето на трагата на чекорот, таа може да биде лоцирана единствено од страна на кримволчјак. Речиси ниеден друг целисходен начин за откривање на траги од чевел, сега засега, не постои.

Чевелот е симбол на патникот. Само оној кој не се движи, кој седи или стои во место, нема потреба од чевли. На оној пак, кој оди некаде, му прилегаат чевли – според големината на ногата и според вкусот. Исто како и чевлите на Пепелашка, кои ѝ пасуваат според стапалата и се непобитен доказ за идентитетот на нештата.

ЖИВОТ И АНТИЖИВОТ

(некаде помеѓу 100-годишнината од раѓањето и 20-годишнината од смртта на Сем Бекет)

Да се биде верен на напишаното, замисленото; да се почитува дидаскалијата; да се бара прецизност во играта; да се биде доследен на својата поетика; да се биде исконски посветен на своето дело; да се гради антагонистички однос кон сите неправди, нечесности и парадоксални дејанија кои го сочинуваат модерниот глупав свет – тоа значи да се биде по многу нешта прв, оригинален и неповторлив. Тоа, драги читатели и почитувачи на естетското кредо на Бекет (1906–1989), кореспондира со појавата на еден маркантен тип во уметничката, но и во животната драматургија, органски поврзан со драмската уметност и, секако, со драмските медиуми.

Сите апсурди и мачнотии кои го обременуваат современиот човек, но со поглед наназад – и човекот од минатото, се сведени на некоја од брилијантните карактерни поставености на овој мајстор број еден на поновата европска драма, по вредноста споредуван единствено со Шекспир и со античките автори.

Алузиите и асоцијациите што ги даваат неговите литературни совршености, имаат библиско значење и актуелен призив, истовремено. Неговите книги стануваат задолжителна лектира за човекот кој битисува во новиот милениум, среде битката со предапокалиптичните тенденции.

Насушната фар(и)сијада со која се соочуваме ден-денес, стрипот, филмот, телевизијата и други, интермедијални облици на изразување, служат за поконциз-



но и појасно да го разбереме светот кој ни го нуди мајсторот Бекет, повеќекратен повод во светот да се организираат низа симпозиуми, јубилејни манифестации и фестивалски свечености во чест на неговата вечна и долготрајна брзда – белег на *живојот* и *анти-живојот*.

Кај нас, во Македонија, рецентната културолошка струја (со мали исклучоци) мошне малку вложува(ше) во афирмацијата на неговото име и во воспоставувањето на нашата врска кон неговото творештво.

Овој скромен потег за подготвување на специјален број за Бекет во СУМ, кој патем заокружува циклус од 50 броеви континуиран издавачки опстанок, убеден сум дека значи многу и за Бекет и за нашите толкувања кон неговите тестаментални теми, со надеж кон следни, предизвикувачки чекори во полето на драмската уметност, чекори кои допрва ќе следуваат.

Во продолжение го објавуваме писмото на Стенли Гончарски.

Драги пријатели од Скопје, кои ја честитувате 100-годишнината од раѓањето на Бекет,

Иако никогаш досега се немаме лично запозна- тиво, имаме нешто заедничко; иако зборуваме различни јазици, сепак се разбираме; иако сме различни светови, делиме заеднички дух. Тоа е наследството кое Семјуел Бекет ни го остави. Оние меѓу нас кои го познаваа и кои работела со него, добро ја знаат неговата моќ да слично многу различни луѓе, од различни земји, за заедничка цел. Едно од задоволствата да се работи со Бекет лично, и на неговото дело, повеќе од триесет години, е токму овој интернационален дух кој тој го генерирал. Јас сум Американец кој сега предава во Токио и им се обраќам на новите пријатели во Македонија. Во секоја од овие земји, сосем различни, постоат заеднички како резултат на хуманоста на Бекетовата уметност. Многу жалам што не сум во можност да бидам со вас лично. Организаторите на вашето честитување ме поканија, и јас висштински по-

сакував да дојат и да живеат во вашата историска земја, но моите обврски во Токио ме спречија да ви се придружам. Се надевам дека поканијата е неопходна, и се надевам дека некогаш ќе имам можност да ја посетам вашата земја, поолку старата и поолку новата, истовремено.

Дозволете ми на крајот да кажам дека, и покрај тоа што премногу често негово дело се сфаќа како есимизам и, за жал, тоа е сè што некои меѓу чиниителската и театарската публика го гледаат кај Бекејт, она што е најочигледно за останиците од нас е Бекејтовата способност да продре во срцевината на нашата заедничка човечност, и тоа е она што можеме да го прославиме во Талахаси, Флорида, каде што во февруари организирав конференција, во Токио каде што организирав конференција во септември, и во Скопје, Македонија, каде што вие во моментот го честитувате Бекејтовото дело. Сите вие кои сте собрани во Скопје, давате придонес во разбирањето на нашата заедничка човечност, човечност која ги надминува националностите, расите, етничките и класните припадности. Сите ние имаме заедничка суштина, и токму таа суштина, која ја прославуваме оваа година, е историчкиот дух на човековата способност да продолжи, лице во лице дури и со најсуровата противност.

Жалам што не сум во можност да ги изнесам моите забелешки лично, но веројатно ќе имам друга можност да ја посетам таа убава земја во не поолку далечна иднина.

Ви посакувам сè најдобро во вашата работа на делото на Бекејт.

Стивен (или Стиван, на поолски)

(Истакнат бекетолог, професор на Florida State University и уредник на Journal of Beckett Studies)

ЧЕЛИЧНАТА ЛЕНИ

Лени Рифенштал (Берта Хелена Амалија, 22 август 1902–8 септември 2003) е името и презимето на германската режисерка, филмски автор и актерка, наголемо позната по моќта на својата специфична естетика, како и по употребата на најновите техники при нејзината филмска работа. Нејзините најпопуларни филмови се документарци за Нацистичката партија на Германија. Во разни делови од светот долго време беше табу-тема афирмативно да се зборува за творештвото на Лени, токму поради нејзината блискост со Фирерот. Но нас во случајов нè интересираат аспектите на нејзината посветеност кон професијата, сферите низ кои таа го обзnanува својот автентичен поглед на свет и, секако, жилавиот начин на опстојување цели 101 година.



Кариерата ја започнува како стилска танчарка, признавајќи дека балетот ја исполнува, правејќи ја среќна. Исто така, има настапувано како актерка во неми филмови, како и во *СОС Ајсберџ* во 1933 година. Филмот дефинитивно ѝ влегува под кожа преку планинарењето, поточно за време на едногодишниот престој на Алпите, восхитувајќи им се на планинските атлетски и авантуристички мотиви.

Нејзиното најпознато дело е *Триумфот на волјата* (1934), документарен филм со користење на иновативни филмски техники, кој го глорифицира Адолф Хитлер како маркантна и сугестивна фигура, со митски размери. Во годината 1936, како атлетичарка и спортист, ја претставува Германија на Олимписките игри, но истовремено го снима филмот *Олимпија*, кој станува култен филм. За прв пат во историјата креативно ја вози камерата на шини. Исто така, комбиниранио снима со голем број камери, од кои ниеднаш ниту една камера не може да се види во кадарот.

Таа прв пат ги фотографира Мик и Бјанка Цегер, непосредно по венчавката. (Мик ѝ признал на Лени дека *Триумфот*... го има гледано најмалку 15 пати.) Нејзиниот нескриен интерес во тек со модерното време, како водилка ја упатува во предворјето на новиот милениум, не претпоставувајќи дека ќе стане жив монумент за добата кога беше пишувана *Мајн камиф*, премостувајќи ги сите непријатности и пречки, единствено препуштајќи му се на својот веристички инстинкт кон – новото.

Подоцна страсно ја интересира областа Нуба во Судан. Впрочем, и нејзините фотокниги помеѓу 1974 и 1976 се варијации на таа нејзина преокупација.

Во доцните 70-ти го реализира и филмот од нејзината нуркачка ера *Подводни имџресии*, идеализиран документарец за животот во океаните. На 100 години има хеликоптерска несреќа. Но тоа уште не е нејзиниот крај. Преживува.

Лени Рифенштал умира неколку недели по 101-виот роденден, на спиење.

Навистина, нејзината биографија личи на бајка. Меѓутоа, она што нè фасцинира нас, сведоците на случките кои преку филмскиот екран доловуваат некои други, можеби и осудувачки времиња, сигурно дека не се само нејзиниот долг живот, природно развиената кариера и удопствата што таа ги има уживано во текот на целиот живот. Нејзината длабока старост е аргумент на божјата сила која владее со универзумот, а чиишто актери се сите, без разлика на нивната определба и ориентација. Лени беше повеќепати обвинувана и напаѓана за својата активност поврзана со нацистите, но нејзиниот одбранбен механизам беше толку силен што одговорот на сите удари го бараше само преку уметничкиот израз, како амортизација на нешто што е непојмливо, кога е во прашање творештво, плус тоа и женско.

Бесмртноста беше постојан мотив во животот и во делото на челичната Лени. Откривањето на нови димензии, нови пространства во кои не важат правилата, секогаш беше крајна цел на творечките експедиции предводени од оваа монументална фигура на современото човештво, преплетена со многубројни жртви и многубројни преживеани. Аголот на суровата војна, морничавоста на настаните кога геноцидот и масовното уништување заземаат замав кој негативно се одразува врз сите по-

натамошни случки во историјата на Европа. Сите тие карактеристики го квалификуваа остроото око на Лени не толку како злосторничко колку како визионерско. Таа сигурно беше чудо на магијата, онаа рационалната, без бајачки и лажни пророштва.

Нескршлив беше нејзиниот став, кога се во прашање битни одлуки за да настане едно уметничко дело, било да е тоа филм или фотографија. Сите механизми на толчење на единката како креативец кои може да се забележат посебно денес, во хаотичното време наречено плурализам, не влијаеја врз естетското творечко кредо на една жена која со сигурност и со факти го одбележа дваесеттиот век, дочекувајќи го новиот ден крајно еманципирано, низ возбуда, со истражувачки жар.

Лени Рифенштал е симбол на вкрстувањето на различните времиња, инаквите пропаганди, дејанија. Таа беше своја од раѓањето до смртта. Беше доминантна и тогаш кога снима на небо, високо во облаците, и тогаш кога е на распукнатата земја, но и тогаш кога медитира во подводниот свет.

Јавноста уште ја бранува популарноста на веќе спомнатата книга на Адолф Хитлер, *Мојата борба*. Едни ја пропагираат, едни ја оспоруваат. Како и во секоја област од животот.

Лени беше челичен стимулатор на идеологијата на новата суштественост. Тоа нема никаква врска со фашизмот. Челичната леди Лени ги архивираше речиси најважните мигови од бурната историја, врз кои не секогаш треба да се огледуваме како пример. Без неа, прифаќањето на новиот свет ќе беше посиромашен и попразен.

Годините на Лени Рифенштал се степени врз кои градира и еволуира една мисла. Во име на занаетот, во име на поетиката и на ништо друго. Барем од аспект на денешницава полна со сè и сешто. Дури и со некои многу опасни појави и личности, заговорници на нови зла. Но времето покажува кој и зошто бил во право. Така е и со Лени. Челичната Лени.



ТРИ ПОГЛЕДА КОН МОРАЛНОСТА

Подвижните слики отсекогаш биле лакмус за приликите и неприликите во некои актуализирани животни состојби. Зраците на надеж го осветлуваат филмското платно со доза на активна ликовност. Од друга страна, опоменувачките зраци дејствуваат и во сферата на потсвесното. Длабочината на дејството на филмската уметност е еквивалент за продорната моќ на кадарот, со сета своја кинестетичка и психолошка влијателност. Во моментите на резигнација, филмот ја реактивира смислата за отворена комуникација со објектите на драматуршкиот склоп, обликувани според замислата на авторот/режисер. Во моментите на глорификација на одредени вредности, филмското дело ја осветлува нишката на оптимизам, т.е. волјата за негување на добрата идеја. Во овој приказ на три вешто компонирани филмски стории прикажани во скопското Кино Милениум, ќе се обидам да ја следам трагата на моралниот принцип рефлектирана во значителен процент низ дејствијата на овие исклучителни играни филмски структури.

БЕГСТВО ОД МИНАТОТО

(„Враќање“ во режија на Андреј Звјагинцев;
Русија, 2003; 105')

Двајцата браќа кои живеат во една натпреварувачка агонија за надвладување на стравот, плашливоста и забранетото, стануваат стожери на арсеналот од драмски фрагментации доловени низ призмата на детето што зрее, а препуштени на (не)милоста на родителот.

Најпрвин мајката е таа која ја носи грижата за нивните постапки и однесувања, но пресвртот се случува во моментот кога во нивниот животен круг се појавува ликот на Таткото. Браќата него го познаваат единствено од фотографија. По толку години непостоење на релација татко–деца, всушност, доаѓа до оладување на патријархалната врска. Таа е сведена на ниво – табула раса. По автомобилското патешествие низ погодности и непогодности, тројката со кајче допловува на еден пуст остров.

За биографијата на Таткото имаме многу малку информации, но преку играта на актерот кој го толкува тој лик, можеме да препоставиме дека тој има единствена цел: да го потисне лошото животно искуство, да избега од сопственото минато, во кое голем дел поминал во изолација од жената и децата. Раздорот се раѓа кога едниот син започнува да мисли со својата глава,



додека другиот е попокорлив. Треба да се случат редица несогласувања и противречности, за да дојдеме до потресното финале кога браќата со автомобилот го напуштаат местото каде доаѓа до несреќната смрт на Таткото. Неговиот труп претходно потонува со кајчето.

Мигот на „прочистување“ на траумите од минатото симболично и ефектно се случува на врвот од скокалицата, местото на кое почнува филмот. Скокот од „вчера“ во „утре“ е она најточното кон кое тежнее ова остварување. Ослободување од неубавите времиња што ги влечкаат со себе старците, за да дојдат поубави, пооптимистички денови на развиток на оние на кои светот останува...

ПОЕЗИЈА НА МЕЧОТ

(„Затоичи“ во режија на Такеши Китано;
Јапонија, 2003; 116')

Одамна не сме имале можност (немајќи ги предвид бескрупулозните, евтини и бескорисни американски приказанија) да видиме толку крвоскоци на филмското платно, посебно кога станува збор за филм кој не претендира да биде едноставен боречки спектакл, туку да изнесе и некои неотворени гледишта на борбата во јапонската иконографија. Вештината на мечувањето во феудалното тло на одигрување на оваа филмска приказна станува начин на размислување. Нејзиното покритие е во барањето спас од напаѓачите, во функција на одбраната.

Во случајов имаме еден извонредно вешт протагонист. Тоа е слепиот масер по име Затоичи. Неговата

способност да се справи и со најсвирепите противници станува поим сличен на легенда. Дождовите мијат потоци и потоци крв, за да се зацврсти правилото – посилен е поспособниот. Клановите, озлогласените хазардери се речиси целосно елиминирани од превештата рака на Затоичи. Останува уште еден јунак над јунаците. Битката помеѓу Затоичи и спротивставениот познавач на самурајската вештина го означува последниот идиом на филмската поезија во мечувањето. Сепак, останува отворено прашањето: дали Затоичи бил слеп, или сите други биле послепи од Затоичи, тој којшто можеше да го види и неуловливото, пред да се подигне раката на соперникот. Воинот е воин – до крај, до последниот свој здив...

ЖИВОТИНСКА ВРВЦА

(„Доѓвил“ во режија на Ларс фон Трир;
Данска, 2003; 172')

Никол Кидман маестрално игра лик на жена со сомнително минато. Нејзиното уточниште е локацијата Догвил. Перипетиите се отсликување на една континуирана пресија врз женското, доведена до работ на анималноста. Иако на почетокот отпорот кон неправилностите на средината е евидентен, прифаќањето на гнасноста и неморалното значи постепено помирување со девијациите на средината. Просторот на акција е толку деформиран што настаните заземаат тек на митска искривоколченост. Целосно белата (кога е ден) и целосно црната (кога е ноќ) заднина му даваат крајно естетизирани граници на овој филм. Геометријата на случувања

е мислена со манир на совршен склад, не само во секвенците, туку и во самата карактеризација на носителите на дејствието. Како одминуваат часовите, лошотијата прераснува во масовна зараза. Човештвото се изобличило во зоолошка градина. Епилогот е со кадар на куче кое лае во камерата...

Ако во првиот филм имавме интерпретација на една фамилијарна неморалност, ако вториот беше морална опомена за далекогледните злобници кои ги презираат слепците, и ако третиот беше пример за едно рендгенско соголување на моралните вредности, тогаш и трите филмски реализации се одлична поткрепа на тезата за отсуство на морал во денешниов свет. Свет на злоупотреба на дадена позиција, без чувство за сепнување од помислата за раскол, блуд и сличните на нив категории.

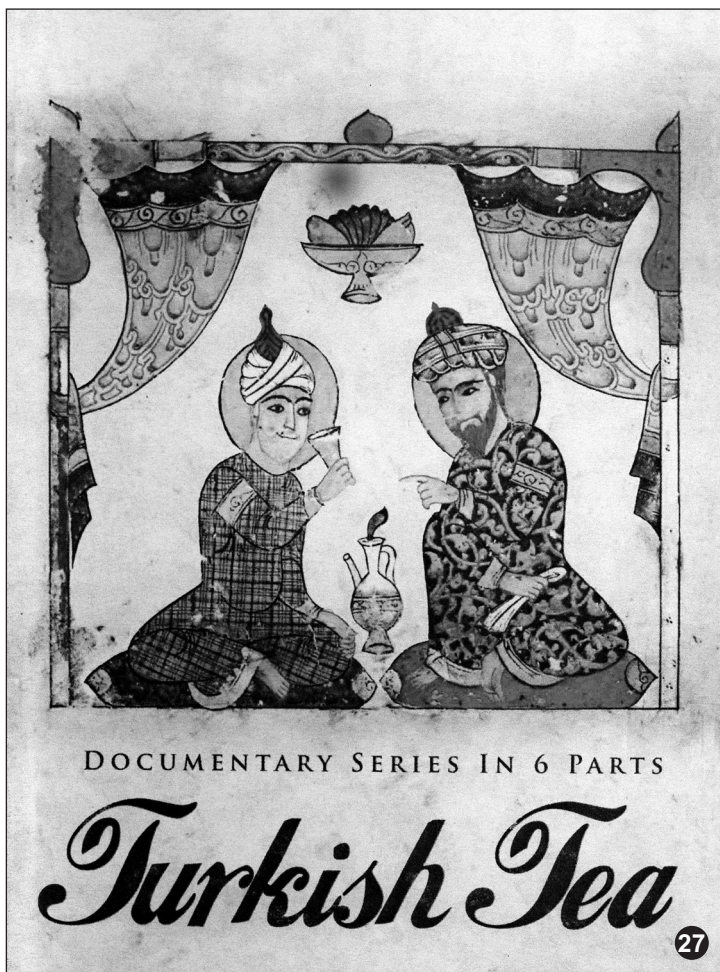
ПОЕТСКА ВИЗУРА НА ТУРСКИОТ ДЕЛ ОД СВЕТОТ

ЗА ТУРСКИ ЧАЈ,

*документарна серија
на Пејтра Селишкар и Брано Ферро*

Постои една ретко концизна, јасна намера во сите шест, умешно конципирани, полчасовни филмови на документарниот циклус насловен како *Турски чај*. Тоа е тенденцијата да се регистрира мигот во движење, но и во сите негови константи на раздвижување. Паралелно со тоа се разглобува крстопатот на духовните вредности кои хибридизираат живи примероци од различни цивилизации. Притоа целта е постигната во повеќе насоки. Уште при гледањето на првиот (еден, кој и да е од сите шест мониста на документарниот гердан) пулсираат имагинации за глобалната претстава на едно живописно парче од светот на кое му парира цел корпус од идентитети, културни особености и континуирани наследства. Шесте делови може да се набљудуваат и поединечно, и во облик на серијал. Нивната беспрекорна енергија на филмска поезија им приближува на гледачите мноштво од суптилитетите кои можат да бидат доловени единствено со сугестивна камера. За разлика од љубопитното човечко око, таа допрела и онаму каде ние како гледачи сме мечтаеле да сирнеме, така што идејата на авторите, проткаена со сензуална мисловност, нè воведува во навистина оригинален склоп, овозможувајќи гледање низ една поетска визура на турскиот дел од светот.

Јабанџии личи на патописна авантура во која пресудна е мултикултурната релација помеѓу туѓинците/по-



сетителите и домашните, т.е. оние кои се генетски сврзани за турското копно. Разбирањето и комуникацијата се прилично интересен момент кога не се познава говорниот јазик, а се има потреба од изразување на

емоции, потреби, глаголи. Гостинот во Турција е подигнат до пиедестал на светец, додека домаќинот широкоградо се обидува да помогне во расветлувањето на секое респектирано барање. Туристот ја има привилегијата секогаш да биде сослушан, затоа што е странец, јабанџија.

Кадрите од Ататурковиот мавзолеј во Анкара и од Мевламите во Конија се мозаични исечоци од нешто што е изедначено со фикција, но задоено со екстрактот на документарната ориенталност која отсекогаш била податлива за визуелно доживување.

Да се опише ликовната текстура на површинската страна на градот Истанбул – тоа е синеастички предизвик од повеќе аспекти и ракурси. Дванаесетте милиони жители во едно место, заедно со туристите, се претвораат дури во речиси двојно повеќе. А зачудувачката безбедност наспроти минливиот метеж овозможува мешавина од автентично занимливи приказни. Во *Лицејто на Истанбул* како протагонисти се среќаваат луѓе од најразлична профилација: 40-годишен доктор, продавач на кучиња, пасионирани пензионери, бивш боксер, продавач на ќилими, пајтонџија. Следиме интересни искази за историјата и трговијата, проткаени со една рафинирана доза на хумор. Во текот на патувањето на истанбулските калеидоскопни површини, станиците за починка секогаш се означени со насладување на турскиот чај. Тоа се секвенци кои ѝ даваат сигурен и самостоен такт на целината.

Во делот наречен *Во сенкаџија на старото грво* нè дочекуваат осумдесетгодишната баба со семејството и песот кој е чувар на добрите дојденци. Тие се жители на едно мало село во средна Анадолија, едно од

внатрешните турски подрачја во која е скриено загадочното Хитиско цивилизациско руво. Старото дрво со незнајно длабоки корења, турската мелодија, реминисценцијата за наргилето, освртот кон варењето на чајот – се само некои од елементите врз кои почива единството на филмскиот запис во овој документаристички дел. Има тука еден грст симпатии со кои филмскиот тандем Селишкар-Ферро динамично пристапува кон отсликувањето на тајнописот кој го носи во себе дрвото, тој иконички знак на препознавањето помеѓу човечката и природната старост.

Добронамерникот Мустафа во *Излеџ на оруѓа џланеџиџа*, со уште две деца, ги води гледачите низ пејзажните пространства на Кападокија. Постои таму и една убава долина наречена едноставно: Балкан. Се соочуваме со древни христијански подземни светилишта, каде се криеле раните ортодокси, и се запознаваме со различни судбини. Една од необичните персони е и Али, уникатен филозоф и поет, кој работи во антикварница. Неговиот привлечен глас ѝ дава контрапунктен тоналитет на целата ликовна оркестрација во филмот за излетот кон претежно непознатата срцевина на овој турски предел.

Возбудливата екскурзија во никој случај не смее да им одолее и на најпробирливите трагачи по драмски нијанси. Секвенците зрачат топлина со трепер на творци кои исконски се зближуваат со објектите на кинестетичка опсервација.

Насмевка за џросирнаџиџа завеса е филмска приказна фокусирана врз жените и децата во турското милје. Специфичностите низ кои егзистира духот на женското битие е мошне благородна тема. Во современи

дни, кога и турскиот понежен пол не е поштеден со бегството од закоравените традиционални навики, свилените просирни завеси се мошне филмичен реквизит низ кои може слободно да се впива надворешноста. Оптиката на гледање преку просирната завеса носи порака која треба да биде пласирана многу подалеку од дворот, прозорецот или пазарот. Во тој интимен микросвет на погледи има нешто многу повеќе од љубопитност. Врската, пак, со децата е прикажана низ несекојдневни облици на игра. Социјалната димензија изнесува на површина едно повеќе вековно разрешување на кодифицирани енигми.

Наспроти оваа дискретно внатрешна алузија на женски детали, фудбалот како вид на општа (машка) забава е мошне популарен кај сите возрасти. Снимените сцени во овој дел од документарната серија носат франпантна свежина изразена, пред сè, во композитниот начин на кадрирање.

Во филмскиот дел кој се вика *Турција на ѝаѝѝѝ кон Евроѝа* внимателно ги набљудуваме ставовите на претставникот на организацијата која се заложува за правата на бегалците во рамките на Обединетите нации. Тие кадри на собеседнички согледби даваат почетен импулс во конструктивна насока за решавање на кризите. Но тоа е само еден официјален агол од сплетот на мислења од најобични личности кои го носат во себе клучот на современа и еманципирана Турција. Како ќе изгледа оваа држава на светската мапа во новиот милениум, може само да претпоставиме. А има во тоа егзотично поднебје големо изобилство од слики и звуци, хармонично инкорпорирани во заокружена целина.

Ова е, со други зборови, питорескно филмично доживување на земјата чијшто чај е познат ширум и преку границите на документарно-фикционалната Евроазија.

Шестепизодната содржинска структура презентира богат дијапазон на случувања, непосредно активни и позитивистички настроени. Режијата раскошно разоткрива места/мигови во сите пори на општественото битисување на Турција. Од друга страна, камерата мошне питко, колоритно и со поетично прозрачна гама ги слика главните особини на инспиративната материја. Монтажата негува рез кој е ненаметлив, природно вneiderн во реалистичната аудиовизуелна подлога. Тука свој придонес имаат и милозвучните музички пасажии кои даваат завршен слој на звучното обликување. Авторскиот печат во оваа документарна серија не е само остварување на убав концепт, со љубов кон занаетот. Тој дава ширина на лирски спектар, спонтано, надоврзувајќи се на аромата на времињата, но и на мистичните, контрастните и другите претпоставки за европската визија на иднината. Во тој вонредно успешен обид да се артикулира разбирањето на Другиот, перципираме дело кое, и кога би имало долгометражна спојка од три часа, се следи без здив.

Поканата (*бујрум!*) и пиењето на турскиот чај се силна метафора за она што ја отсликува лајтмотивната опстојност во спецификите на овој народ. Во таа капитална шестделна низа од филмски стории на ексклузивен начин се испреплетуваат сцени од животот на современото турско тло, сегментирани и заокружени во авторска целина што го носи неминовниот белег на времето, со сите карактеристики на еден модерно спакуван филмски продукт.

Накратко, *Турски чај* прикажува една древна земја филмски простудирана од агол на двајца странци/филммејкери, Словенка и Македонец. Универзалното е направено да биде интересно за сите генерации и групи на публика. Наспроти тоа, локалните занимливости се омеѓени со цврста обвивка на професионалниот филмски израз. Консеквентно, стилски доследно и шармантно.



ИНТЕГРИРАЊЕ ВО ДОКУМЕНТАРНАТА МАПА

Во една поодамнешна директна емисија на МТВ посветена на документарниот филм, поради ограниченоста на времето, можеби некои важни работи се пропуштија да се кажат. Оваа навистина горлива тема на современата филмска култура заслужува повеќе внимание, во сите медиуми и гласила, и добро е што на овој начин се пројавува интерес за дискусија и од страна на иницијаторите, и од страна на повиканите.

Жанрот на документарниот филм е навистина најстар филмски вид и во многу работи е најспецифичен за изработка. Неговата форма датира уште од почетоците на филмската уметност, од крајот на деветнаесеттиот век. И браќата Лимиер и браќата Манаки подеднакво успешно ја вршат мисијата како пионери на филмот воопшто, а нивните први дела имаат токму документарна структура. Но ако правиме анализа на нивните архивски творби, можеме да утврдиме неминовно присуство на аранжирање, т.е. внесување на играни елементи во снимањето, односно во поставувањето на сценската слика и мизансценот. Она што тие го започнуваат, Мелиес, Флорти, Грирсон, Дерен и други го развиваат и го усовршуваат. Присутноста на режирана, фикционална нишка во документарниот филм денес е доведена до степен на наполна веродостојност. Границите помеѓу документарните и играните форми сè повеќе се допираат и се прелеваат. Зборувајќи за креативниот документарец (оној кој останува во меморијата со артифициелноста на снимениот и измонтиран материјал),



осмислен и направен од вешт режисер, се издвојуваат повеќе особености кои ја издигнуваат документарната структура до ниво на животворна, самоегзистентна супстанција, со сите законитости на драмската нарација.

Современиот документарен филм е во подем, но кај нас стимулацијата на овој вид уметничка форма не наоѓа секогаш еднакво континуиран третман од страна на субјектите кои треба да продуцираат творештво кое во златната доба на производство беше вреднувано како едно од најквалитетните обележја на авторите од Македонија, презентирани и високо оценувани на сите страни од светот. Дури и миговите на неправедна историофилмографска фактографија на прескокнување на фази во поглед на еволуцијата на филмот кај нас, не може да ги заобиколат дострелите на скопската документаристичка школа преку почетоците на ТВ-медиумот и преку журналите и периодичните продук-

ти проектирани во разни намени и прилики. Она што со појавата на новите формати и технологии требаше да се искористи како можност повеќе, за жал, некои пропагатори на тогашната продукција на Вардар филм премолчуваа наслови од врвните филмови на Телевизија Скопје, само и само затоа што тие биле регистрирани на друг вид, нецелулоиден запис. Така се создава нонсенсот кој наскоро треба да ја плати својата цена на пропуштање на факти, и тоа преку доминацијата на најновите индустрии поврзани со филмот. Тоа би било како да ги премолчуваме масовните исфрлувања вон од употребата на ВХС плеерите, а воведувањето на ДВД плеерите во нашите домови. Или начините на пренос на сателитските сигнали. Повеќе од сигурно е дека емулзијата на филмската целулоидна лента овозможува максимална градација на сликата, но со најновите откритија на дигитален запис и со експериментите низ ХДТВ (телевизијата со висока дефиниција), се покажува дека има и други, алтернативни патишта за висококвалитетно овековечување на возбудливата животна реалност. Времето ќе покаже какви сè начини на трансферирања ќе се покажат како плодотворни и корисни, за да се заштеди и во време и во пари.

Изборот на темите и цензурата се можеби најголем проблем во пласирањето на најновите документарни трендови во нашата држава. Во првиот случај, се работи за авторско прескокнување на документарниот вид и впуштање веднаш во водите на играниот филм, што е ризик сам по себе. И најголемите светски имиња започнале со документарно филмско искуство, па се зафатиле со игран филм, а и во паузите помеѓу два играни филма тие работат документарци. Не затоа што тоа е полесно

или поевтино, туку затоа што на тој начин се вежба и се истенчува сенсот за комплексно, сложено филмско решавање на темите кои во нашата актуелна средина сè повеќе и повеќе се множат. А недозволувањето да се снимат вистински, исцрпен филм за атентатот на Глигоров, за случајот Шишков, за Јованка Броз и за многу други ексклузивни теми, е само уште една потврда за македонската и балканската нефлексибилност, херметичност во поглед на стимулирањето на вистинските тематски содржини за филмување.

И манифестирањето на проектираните подвижни слики преку фестивали, било од ревијален било од каков и да е друг карактер, го зајакнува самочувството во трагањето кон сопствен авторски печат и неговото пласирање во јавноста. Присуството на Стипе Месиќ на загребскиот *Загребдокс* и покровителството на Вацлав Хавел на прашкиот *Еден свети* се примери каде што интелектуалниот државен врв покажува респектабилен однос кон документарното творештво. А такви форми има и во нашето блиско соседство: во Призрен, во Драма итн.

Ред е и ние сериозно да се интегрираме во документарната мапа на современа Европа.

СТАРИ СВЕЗДИ НА НОВО ПЛАТНО

Низ филмските фрагменти коишто по случаен избор, наменски или носталгиски, ги прегледуваме од приватниот архив, преовладува артифициелноста, но со вдахновен жар прелеан во насушна стварност, во вистина и во естетика. Таа преглетка, тоа фестивирање на подвижните слики наведува на преиспитување, потврдување на вредностите.

Што е стара ѕвезда?! Дали тоа е ѕвезда којашто не потемнува, или пак тоа е остаток од ѕвездена прашина кој се преобратил во негатив за потоа пак да се мултиплицира во нешто што зрачи, емитира енергија, макар мало, минијатурно, подзаборавено, излитено?

Секој има свој идол во различно време. Кога сме биле мали, сме имале еден вид идоли, сега имаме друг вид. Припадноста кон идолите е еволутивен процес. Тука големо влијание вршат и масовните случувања, превирања, еуфории, пропаганди, револуции, новитети.

Не можеме да ги пренебрегнеме Чарли Чаплин, Хемфри Богарт, Мерлин Монро, Џон Вејн, Арнолд Шварценегер како актери, Мак Сенет, Алфред Хичкок, Франсоа Трифо, Ингмар Бергман, Џим Џармуш, Ларс фон Трир како филммејкери, Џо Естерхази како сценарист, Енио Мориконе како композитор, Раул Кутар како директор на фотографија, и многу други, како ѕвезди од едно платно чијшто трепер сите ние сме го почувствувале. За нив и за таквите постојат цели енциклопедии, датотеки, колекции. Тука можеме да бараме и уште по некоја ѕвезда и многу ѕвездички од одјавна-

та шпица, како монтажери, тонски сниматели, костимографи, сценографи и слично. Режијата ги обединува сите тие сегменти. Таа е небаре невидлива. Највидливи се актерите. Нивните лица. Насмевките, погледите, искрите кои се предизвикуваат при одреден конфликт помеѓу



двојка или група. Староста, древнината или патината, и кога избледуваат, ја задржуваат конструкцијата обременета со смисла, порака.

На англиски, знакот со кој се обележува ѕвездичката се вика астериск. Етимолошки, тоа има врска со астралното, небесното значење, што значи дека, ако ја испитуваме, условно кажано, небесната димензија на филмските ѕвезди, тука има цел еден макросвет, едно космичко пространство кое навидум нема крај, ама сепак е конечно. Конечноста ја одредуваат биографиите на личностите. Тие што играат помножени со тие што ги играат. Тоа просто би го нарекле закон на филмската материја. Неа ја формира супстанцијата која е резултат на смислена игра пред камерата, тој волшебен реквизит, потомац на древните телескопи кои се користеле во нашите опсерватории, од кои трагите уште ги откриваме и им се восхитуваме со гордост.

Астеропеус, како автентична човечка личност, најпрвин тука некаде, во срцето на Пеонија, меѓу соплемениците, како нивен лидер, а најпосле како јунак за кој нештедливо пишува Хомер, го посејува семето на космополитизмот и на некој начин можеби и прв со својот духовен багаж ги удира темелите на една населба врз почва која и до ден-денес е мошне плодоносна, од повеќе страни. Впрочем, и најстарите антички локалитети (пред древните Македонци) во облик на населено место во тој крај се близу Астраион или Свездениот град, кој така се нарекува според следбениците на Астеропеус, Астраите.

Ако за миг ги оставиме легендите, митовите и фактите, повторно ќе се соочиме со ѕвездениот мигови. Со филмска брзина ќе најдеме и на Тибериј и Струма,

но заеднички именител секогаш е македонското небо. Небо со ѕвезди, небо на ѕвезди.

Минувајќи преку илјадници астероиди на тагата и радоста, пополека ќе стигнеме во добата на кинетичката магија, кога странските државјани со локална поддршка ја екранизираат епизодата за еден војвода познат како Ванчо Гевгелиски и неговата југоисточна дружина, каде за првпат во историјата на светот му се прикажува случка од Балканот, и тоа од ова тло, од ова ѕвездено поднебје.

Милиони и милиони километри филмска лента, било целулоидна било магнетска, е употребена да се кодира, да се документира и да се овековечи немирот, дури и оној инспиративниот, креативниот, во овој дел од врутокот на европската мисла, кој во последно време го нарекуваат Западен Балкан. Да, токму овие територии се најстарите земјени полиња и подгории каде е проникната човековата идеја за асоцирање, за правење парче од сложувалката која и во најнови дни, за западниот свет е енигма еднаква на феномен.

Најсофистицираниот уметнички изум на човештвото, и покрај сите индустриски и медиумски конкуренции, покажа и докажа дека совршено може да ѝ парира на категоријата време/простор. Таа хронотопска константа го одржува во опстанок овој визуелен вид со предзнак на нешто свето.

И, најпосле, како старите ѕвезди егзистираат на новиот екран?! Секако, благодарение на научниот ум, на кибернетичките достигнувања кои ја придвижуваат целата планета, овозможувајќи дури директна комуникација помеѓу човечките битија и астралните објекти, кои понекогаш едноставно ги нарекуваме монитори.

Треба да веруваме во иднината на филмот и на видеото, онака како што сме длабоко уверени во неговото трајно архивирање, во нашиот дом. Сигурно е дека филмската уметност допрва ќе иницира нови, позитивни импулси во свеста на модерниот човек. Како автори кои потекнуваат од овде, од древната матица на денешна Југоисточна Европа, треба да веруваме исконски и во објективот на публиката. Низ него, со продор на свездена светлина, поминува снопот на нашето наследство. Како што свездите на небото од памтивек пулсираат, и животот на екраните ќе го има во изобилство. Да ѝ овозможиме на публиката да го види невидливото. Дури и тоа што е дел од микрокосмосот.

Да бидеме медијатори во една нова мисија.

ВЕЛИКАТА СКРОМНОСТ КАКО МЕТАФОРА

*О, човеку, речено ти е што е добро
и што бара Бог од тебе. Да работиш правично,
да правиш милосрдни дела и понизно
да чекориш со Бога.*

Книга на пророкот Михеј, 6:8

Суштинските вредности на човекот треба да се констатираат уште во најраните стадиуми на развојот на личноста. Во периодот на созревање доаѓа до изблик на најразлични емоции, прекршувања на видокругот на интересирање, а во најлоша варијанта – до скршување кон деликвентски пороци и забранети зони. Меѓутоа, уште од раното детство, човечката единка почнува да се оформува со сите карактеристики кои подоцна ќе бидат составен дел од она што се нарекува личност. Она што на возрастните многупати им се припишува како пропуст, сигурно дека е недоволното обраќање внимание кон детските мудрости, кои содржат во себе цела една философија на играта. Ако им се приоѓа со концентрација на духовитите, милосливи проблесози од сферата на детските преобразби, може да се извлечат многубројни поуки кои би послужиле како коректив за погрешните постапки на големите деца кои како-така, веќе пораснале во индивидуи.

Слични законитости во врска со вреднувањето на активноста и придонесот на личноста, важат на сите нивоа во средината каде е можен развитокот на мислата, идејата. Воопшто не треба да се биде негирачки настроен, а најмалку потсмевачки, при сослушувањето



на барањата и на потребите на најмладите. Од секоја изречена реченица од нивната уста зрачи искреност, сериозност на исказот. Нивната повеќеслојна поуочност

е збогатена со зачудувачки чесен однос кон собеседникот. Кога треба да му се постави прашање на другиот од повисок ранг, тоа претежно се прави со голема учтивост и умереност. Сослушувањето на одговорот, што обично се смета за најзначајната доблест во реториката, го означува моментот на изедначување на персоналноста, меѓу двајца или повеќемина соговорници. Таков, навистина редок случај, беше забележан и на програмата на Македонската телевизија. Мислам на емисијата во која е снимена една несекојдневна, срдечна средба помеѓу македонскиот Претседател и група деца. Минутите емитувани од таа едукативна сеанса, испреплетена со духот на заемното разбирање и надополнување, ја потсети јавноста на моментите на топол дијалог, без бариери, помеѓу две страни: на едната беше личноста од самиот врв на државниот естаблишмент, а од другата страна – децата кои со љубопитство и содржајно му приоѓаат на секое прашање/одговор.

Она што ме наведе да ја третирам оваа, недвојбено единствена кај нас, прифатливост на Претседателот за најнепосредна комуникација, било да станува збор за деца, граѓани, припадници на различни национални и верски провениенции, е особеноста на една таква личност да се позанимава со најсуптилните аспекти на општествениот систем. Без предрасуди и ограничувања, но со трезвен приод кон проблемите. Сигурно дека широкоприфатливиот гест за размена на мислења, од разновидни сфери и полиња на мирољубивата (ко)егзистенција, го специфицираше нашиот Претседател како раритетен, единствен во регионот и во Југоисточна Европа, политичар кој со својата балансирачка умешност во поглед на разногласните партиски ставови успеваше

да се наметне со својата скромност, чесност и чувство за патриотизам.

Македонскиот народ бргу ќе ги заборава лицемерието и превртливоста на некои противници на идеологијата на Борис Трајковски. Ќе ги заборава недостојните одбегнувања да се соочат со чистата феноменолошка принципиелност, со која безмалку не се одликувал ниту еден лидер, ниту еден владин претставник, ниту еден гласноговорник, кој трагичниот настан го употребува како политички маркетинг. Ќе ги заборава навредите и потценувањата, непризнавањата на институционалноста. Ќе ги заборава атеистичките испади насочени кон верувањето во Бога. Ќе ги заборава глупавите фикс-идеи на оваа валкана средина кои водат кон неиздржаната теза дека не си никој и ништо ако немаш педигре, ако не потекнуваш од центарот, туку си од провинција. Ќе ги заборава интригите и умилкувањата, но и потсмевањата од зад грб.

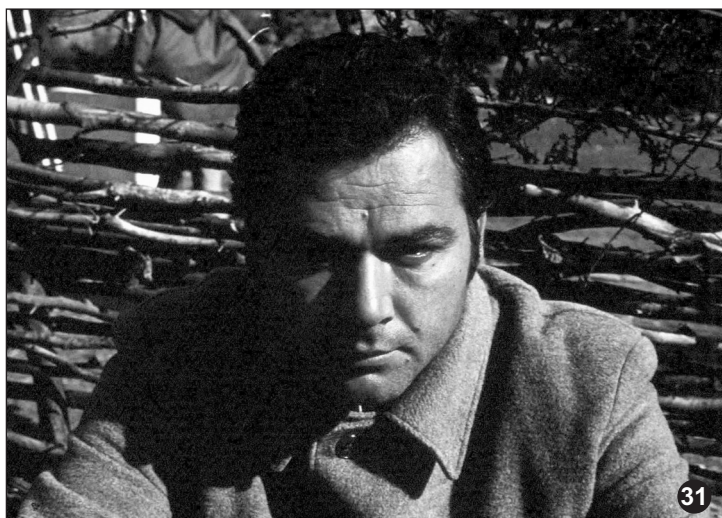
Но народот не ги заборава вистинските вредности. Тагата што надвисна над Македонија е показ и доказ за колективното паметење на вредностите. Нив не може никој да ги оспори. Сенката на Борис Трајковски метафорично ги покри сите кои не веруваа во неговото дело. Светот го ценеше многу повеќе одошто домашните квазииграчи во политиката. Затоа, оваа жална лекција треба да си го најде своето историско место во букварот за моралот и етичноста. За да не се повтори.

Јас длабоко верувам во тоа, како што верувам и во идејата на нашите деца, за чиишто миротворни посакувања и безгрижни странствувања постоеше мисијата на покојниот Претседател на Република Македонија.

ВПЕЧАТЛИВАТА ПРИРОДНОСТ НА СТИЛОТ

РИСТО ШИШКОВ КАКО АКТЕР ВО ТВ-МЕДИУМОТ

Честопати сме имале можност да се соочиме со архивираните проблесоци од филмското платно или, пак, од телевизискиот екран и притоа, расудувајќи за компонентата на нивната исторична актерска вредност, го забележуваме наизменичното претекнување на природно убедливото над вештачки неубедливото играње, или пак обратно. По веќе раритетните километри измонтирана филмска и(ли) видеолента, ни станува сосема јасно дека впечатливата природност во стилската алхемија на актерскиот израз плени уште по гледањето на првите кадри од некое филмско дело, во коешто со разумна мера актерот ја изпользувал сопствената емоција како врзувачки флуид помеѓу авторот/режисерот и гледачот/рецепиентот. Но исто така, сведоци сме и на редица филмски наслови во кои за постапките на одредени ликови се изјаснуваме дека изгледаат извештачено. Во токму таквата антагонистичка различност во играта, егзистира и целокупната сугестивна моќност на снимката, како запис, документ или фикција. Вонсерискиот актерски филмски формат на Ристо Шишков можеме единствено да го дефинираме како збир од примери за негување природен однос со камерата, произведувајќи игра ослободена од стандардизирани шеми и решенија.



Да се зборува или да се пишува аргументирано за „филмаџијата“ Ристо Шишков е мошне конкретен предизвик низ мноштво аспекти, било општокнижевни, било строго филмолошки. Од повеќемина проследувачи на феноменот на актерската игра врз нашата уметничка почва сè почесто се прифаќа констатацијата дека (барем) три клучни фази во развојот на македонската актерска уметност се обележани со дејствувањето на актери кои се претставници на одредена генерација, и тоа преку имињата на актерските персоналитети: Петре Прличко, Ристо Шишков и Ненад Стојановски. По третиот, навистина е тешко да се одбере најеклатантен актерски стилски претставник на поновата генерација која денес твори. Следењето на евидентно искуство наведува на констатацијата дека можеби е потребно да помине уште некоја година, којзнае. Во конкретниот случај „Шишков“, најмногу станувало збор за него-

во коментирање како актер во театарскиот медиум, но анализирајќи го интермедиијалниот маестрален творечки опус, може да се верификуваат повеќе негови комплексни актерски креации и во ТВ-медиумот, од кои поголемиот број потврдуваат дека е тој студиозен носител на главни улоги. А може ли да се реконструираат некои од елементите кои го сочинуваат постоењето на феноменот на медијалниот Шишков?! Секако да, но веднаш се соочуваме со прашањето за толкување на неговиот специфичен модел на актерска игра. И тоа токму кога зборуваме за неговото учество во многу телевизиски, филмски и радиопроекти.

Една вечер, во средината на седумдесеттите, од малиот екран на тукушто купениот од родителите црно-бел телевизиски приемник од марката „Амбасадор“, презентерот на скопскиот ТВ-дневник соопшти дека ќе стартува нова играна серија во шест епизоди. Истото лето, поради популарноста во ТВ-серијата *Папи кон иднината*, човекот-актер во бела кошула кого некои го викаа Шиле, не можеше да се отргне од очите на многутемина посетители на градската плажа во Стар Дојран, меѓу кои бев и самиот јас, како дете. Во поглавјето „Одземена надеж“ од занимливата публицистичка книга за овој човек и актер, режисерот Душан Наумовски, еден од доајените на телевизиската режија кај нас, живописно ни ги приближува интимистичките контакти на релација режисер–актер, потсетувајќи на нивната повеќегодишна меѓусебна плодна творечка соработка во полето на ТВ-медиумот.¹ Понатаму, се сеќавам,

¹ В. Гоце Ристовски, ШИШКОВ: Така живееше и така умре Ристо Шишков, Скопје, 1999, 104–111 стр.

звучното име на тој актер стана синоним за домашната играна телевизиска продукција и за кратко време се изна-нижаа незаборавните ролји во *Залез зад езерската земја*, *Волшебниот самарче*, *Најдолгиот ѝај*, како и други забележителни остварувања во проекти од сличен вид. Изнесувајќи ги овие лични мозаични мигновени-ја на виделина индиректно врзани со мојот интерес кон филмскиот актер Шишков, кого јас го немам гледано во театар, би го придобал и фактот дека сопствениот труд подготвуван за полагање приемен испит се однесу-ваше на екранизацијата на Чинговиот антологиски расказ *Најубавиот ден на Зурло*, а драматуршката анализа ми беше во знакот на Ристо Шишков и моите „средби“ со него. Мислам дека опстојно ја одбранив имаги-нарната теза оти Шишков би бил најавтентичен толку-вач на улогата на Зурло. Пред мене седеа авторитети кои дотогаш ми беа познати само од телевизијата, како Бранко Плеша, Раде Марковиќ и Раде Шербедија, по-крај човекот кој примаше нова класа режисери на сту-дии. Се случи тоа само две години по смртта на Шишков, кому Театарот „Антон Панов“ му ја посвети претстава-та *Големиот смок*. Во таа култна претстава за стру-мичкиот ансамбл како да јаздеше духот на Ристо Шиш-ков кој, впрочем, своите први актерски пориви ги изне-се врз штиците на сцената од овој град.²

Различни се приодите кон раслојување на стилска-та игра. Филмската критика на свој начин прави вивисек-ција на стилските концепти на актерската игра во филм,

² Спореди со ЧЕКОРИ ПО СВЕЗДЕНИТЕ ШТИЦИ: Прилог кон истра-жувањето на феноменот наречен Струмички театар (монографија), прир. Горан Тренчевски, Струмица, 1999, стр. 137.

според номенклатурата на францускиот теретичар Марсел Мартен, издвојувајќи го Ристо Шишков во примерите на хиератички, односно експанзионистички стил, поместувајќи го рамо до рамо со Лоренс Оливие, Николај Черкасов и Тоширо Мифуне. Хиератичкиот стил на филмска игра „е концепт според кој актерската игра ги напушта конвенциите на реалистичката игра и актерот се стреми кон стилизација блиска по некои надворешни белези на театралноста на играта.“³ Од другата страна на нештата, она што е различно кај експанзионистичкиот стил е „мерата на пречекорувањата на експресијата“⁴ (подвл. Г. Т.). Според анализирањето на постапките при артистичките дејствија на Шишков во три одбрани телевизиски остварувања: *Табакератија*⁵, *Парадоксот на Диоген*⁶ и *Дождовийто сонце*⁷, може да заклучиме дека станува збор за еден куриозитетен модел на актерска игра, кој соодветствува со модалитетите на врвни актерски имиња од светската кинематографија. (И сигурно, не случајно некои го нарекуваат Ристо

³ Цитат според Георги Василевски, „Миметичката вредност на заробенит миг и окованата вечност“ во: АКТЕРСТВОТО И РЕЖИЈАТА ВО МАКЕДОНСКИОТ ТЕАТАР (зборник), прир. Јелена Лузина, Прилеп, 1999, стр. 73.

⁴ Исто, стр. 73.

⁵ ТВ-филм, режија: Душан Наумовски, сценарио Ташко Георгиевски, според истоимениот расказ на Ѓорѓи Абаџиев, камера: Добри Јаневски, монтажа: Борис Мирчевски, 38 мин., ТВС, 1972 год.

⁶ ТВ-драма, режија: Ацо Алексов, сценаристичка адаптација на истоимената театарска пиеса од Томе Арсовски, камера: Перо Стојановски, 98 мин., ТВС, 1975 год.

⁷ ТВ-филм, режија и сценарио: Коле Малинов, според расказот „Љубов во касабата“ од Иво Андриќ, камера: Драги Таневски, монтажа: Борис Мирчевски, музика: Љубомир Бранѓолица, 62 мин., ТВС, 1978 год.

Шишков – македонскиот Марлон Брандо.) Меѓу датумите на настанување на овие телевизиски дела постои растојание од шест години. Во тој временски период (од 1972 до 1978 год.) може слободно да се опсервира процесот на зајакнување на стилските особености на овој сугестивен актер, произведени во неговата игра пред камерата. Првото емитување на ТВ-филмот *Табакерата* беше пресудно за понатамошната кариера на Шишков. Уште од овој ран пример се докажува сигнификантниот усет на овој актер за точен одбир на материја за градење лик. „...Според логиката на транспарентното раскажување, оваа средба како мотив го повикува и мотивот на препознавањето. Сулејман-бег ќе го препознае Гоце Делчев – тоа е логичниот, очекуваниот ред на нештата што ги очекуваме од еден авантуристички хронотоп.“⁸ (подвл. Г. Т.) И во сите подоцнежни примери на дејствување, Шишков манифестира висок коефициент на селективност при одлуката да (се) толкува одредена драмска улога.

А наместо аргументација на своевидната впечатлива природност на стилот, приложувам по еден инсерт во кој е опишано артистичкото дејство на Ристо Шишков во наведените три наслови: два ТВ-филма (едниот краткотражен, другиот среднометражен) и една ТВ-драма. Неговиот трансформативен дијапазон на типови на улоги се движи во сферата на чистиот драмски израз, иако на места покажува афинитет на дискретна иронија и гротеска. „Меѓу солзата и смеата Шишков се задржа на првата, не оставајќи ја во окото. Пуштајќи ја да пол-

⁸ Цитат според Јадранка Владова, ВОЛШЕБНОСТА НА ЗБОРОТ, Скопје, 1993, стр. 40.

зи од зеницата, низ образот до врелата прав на земјата.⁹ Да ги разгледаме сега трите посочени примери од скромниот по број, но филигрански изработен багаж на неговото телевизиско актерско творештво.

Пример прв: улогата на ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ во „Табакерата“ низ раскадрираниа секвенца „и р е ѝ о з н а в а њ е“ составена од 17 кадри; партнер на Ристио Шишков е Благоја Чоревски

1. Средно-крупен план на Шишков. („Вие долго време не сте биле во Кукуш?“)
2. Средно-крупен план на партнерот. („Да, повеќе од десетина години“; Шишков во оф: „А, што студирате?“; „Право, на Сорбона“, му одговара.)
3. Средно-крупен план на Шишков.
4. Американ на запии кои ги пребаруваат ходниците во вагонот.
5. Крупен план на партнерот.
6. Средно-крупен план. Шишков божем му покажува на партнерот нешто низ прозорецот од возот кој се движи.
7. Средно-крупен план. Запија кој гледа во купето.
8. Среден план. Шишков и партнерот се гледаат.
9. Многу крупен план на Шишков.
10. Крупен план на партнерот. („Многу запии по нашите возови“.)

⁹ Бранко Ставрев, ДЕЛОС или остров што плови, Скопје, 1992, стр. 39.

11. Крупен план на Шишков. („Сполај му на Господ што ги има. Човек веќе нигде не е сигурен. Дури и по возовите се прават зулуми“.)
12. Средно-крупен план на партнерот. („Навистина? Значи, вистина е. Пред некое време во Париз дојде голем турски чиновник и прошири приказна дека во Македонија се појавил крилат бунтовник. Насакаде лутал и ни војска ни заптии не можеле да го фатат. За неговата глава давале илјада жолтици“.)
13. Средно-крупен план на Шишков. („Види, види, што ли не ќе измислат?“)
14. Крупен план на партнерот. („Јас мислам дека вашата глава и повеќе вреди“.)
15. Крупен план на Шишков. („Зар мојата трговска глава што е полна со басми, сол, масло, восок?!“)
16. Многу крупен план на партнерот. („Вие сте Гоце Делчев“.)
17. Крупен план на Шишков.

Во овој инсерт можеме во континуитет да ги следиме исклучително точно дозираните микрореакции на Шишков, коишто се производ на две причини: од една страна стравот од апсењето на турските заптии и од друга страна неизвесноста во благопријатниот разговор со (исто така турскиот) познаник од детството. Цело време тој покажува воздржан однос во играта кон партнерот, но истовремено кон камерата зрачи мала возбуда до работ на неопходната драмска тензија.

Пример виџор: улогаџи на ДРАШКО КАРОВСКИ во „Парадоксоџи на Диоџен“ низ кадароџи „о 9 б р а н а“, во траење од 20 секунди

Средно-крупен план на Шишков.

„...Што сакате од мене?“

Мала пауза.

„...Хотелот Сплендид не се урна затоа што мојата жена била глупава или умна, туку исклучиво по моја вина...“

Мала пауза.

„...Зошто правите комедии овде?“

Мала пауза.

„...Та не сум виновен само јас...“

Мала пауза.

„...Зошто не си го завршите ова глупаво кој, што и зошто?“

Мала пауза.

„...Стрелајте ме, обесете ме!“

Мала пауза.

„...Плукам на вашите бранители и обвинители!“

Во опишаниот инсерт во кој Шишков игра во монолошка форма пред аудиториумот во судницата, може да евидентираме брилијантен спој на импулсивен, речиси револтирачки набој додека се интерпретира текстот со, условно кажано, интелегентната борба за стигнување до правичност. Ваквото изнесување на речиси налудничав, но сепак доволно фокусиран и позитивистички избрусен

бунтовнички порив, означува епитет на посебна хармоничност во играта на овој актер.

Пример илустрација: улогата на ЛЕДЕНИК во „Дождовиното сонце“ низ сцената „ме 9 и ти а ци ја“; траење 6,5 минути

Во инсертоот кој инаку претставува почетна секвенца, Шишков произведува минуциозна лирска артикулација при кажувањето на содржината од писмото, без оглед на фактот што како илустрациска подлога се монтирани кадри од егзотичната касаба. Притоа, емоционалниот полнеж на гласот кој ја води нарацијата е на истото драмско ниво на коешто е и покажаната слика.



Телевизиската камера го снимала Шишков како уникатен, жив лик со биографични црти, налик на оние од неореализмот. Според кажувањата на неговите колеги и соработници, а и според сочувваните ленти со негови филмски и телевизиски ролји, повеќе од јасно е дека тој не се штедел во снимањето на дублови, играјќи секогаш со полн капацитет. Оттука, може само да се извлече несомнената поткрепа за Шишковиот оригинален прилог во македонската филмска и телевизиска уметност, валоризирајќи го неговиот респективен актерски опус во таа сфера како парадигматично посебен, со консеквентна стилска линија на натпросечната впечатливост.

БЕЗГРАНИЧНИТЕ ВИДИЦИ НА АСТЕРФЕСТ

Професионалните филмски автори кои се родени, кои живеат во Југоисточна Европа или кои потекнуваат од тука, веќе имаат свој нов полигон на презентација и натпревар. Со нив се и сите други, странци или домашни, кои со насушно парче филм ја поддржуваат оваа манифестација.

Астџерфест во своите први четири изданија ја профилираше целта да ја регистрира, афирмира и овековечи вредноста на делата со потпис на новомилениумскиот филммејкер.



Струмица, постојаното прифаќалиште на немирните уметнички духови под тромеѓето на документарниот и фикционалниот астраионски свет, е домаќин на блескави визуелни случувања.

Во овие зачекорувања, околу 70 држави даваат свој прилог со вкупно над 300 кратки и долги проектирани содржини.

Балканот нема граници, а Светот е на дофат, како и ѕвездите.

Со среќа, верба и надеж – кон светлината.

И со галоп на ат кој веќе ја разбрал пораката на нашите предци.

Да се биде и да се опстои, да се остави трага.

На многубројни начини.

Низ разни порти.

Влез во предворјето на Царството на подвижните слики.

Со новите технологии, со убава мисла.

СТРУМИЦА 1918

Според Стојан Ковачев, во знак на 90-годишнината од првата јавна филмска проекција во Струмица

1. СЦЕНА

К.

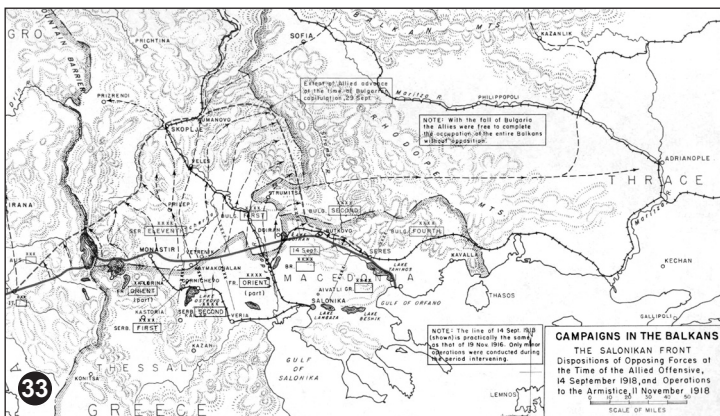
Што е тоа таму?

В.

Изгледа некој конвој од затвореници, што ни пристига.

К.

Тоа е веќе дваесеттиот што влегува од утринава во Струмица. Зошто? Да ги затвориме во старата турска бања!



В.

Сè е полно, капетане. И бањата, и кулата,
и општината се полни.

К.

Море, таму долу има нешто, како некоја плевна
за свињи, кочина, гледај, лево. Втерајте ги внатре.
Тоа таму е таман како за нив. Ебати градот!

В.

Струмичаните се само за поклади и карневали.
(гледа низ овогледот) Е, уште една дузина
затвореници!

К.

Дај го двогледот! Абе што ден ќе беше денес?

В.

Чист понеделник.

2. СЦЕНА

Х.

Ние сме на струмичката касапница, во подножјето
на градот, сè наоколу е претворено во лагер, како
што гледате, од Французите.

У.

Каков лагер?

Х.

И какви војници... Од сите француски и англиски колонии: Арапи, Азијци, од нив се исплаши и народот, бидејќи за прв пат се среќаваат вакви раси на наше, македонско тло... И така се затворени деноноќно по куќите... Оние Европејци, како овие наши ривали Србите и Грците, сите авантуристи, неранимајковци, бандити, свет од кол и ортома. Вооружениот рој понижува и убива, тој се именува света слога – франко-англиска-српско-грчка!

У.

Тогај, војводо, тоа е овдека, како трло каде нè прибираат. Да не ви додевам по малку?

Х.

Напротив! Ние и не би знаеле што подобро да правиме одошто да се муабетисуваме, додека дојде Генералот.

У.

Тогаш да брбориме! Морам да ви кажам дека сум јас, исто така, роден во Македонија, во Скопско, но од три години, јас сум кај мојот вујко, брат на мајка ми, Митрополитот Натанаил, познат уште од Охридскиот заговор за востание во 1880 кој потоа се префрла во Тракија. Заради тоа и јас мислам дека сум Тракиец.

Х.

Навистина? Истиот тој твој вујко има придонесено за основањето на македонската седумкласна

гимназија во Солун, во 1886 година, а јас сум од првата нејзина генерација. Токму таму, во есента 1893, ние ги положивме основите на Внатрешната македонска револуционерна организација.

Со учителот Даме Груев од Битолско, лекарот Христо Татарчев од Ресен, учителот Петре Поп Арсов од Богомила, учителот и турски судија Андон Димитров од Гуменџе, и со мене. По три години, дејноста ја презеде Гоце Делчев.

У.

Ние сме, значи, од една иста раса и религија.

Х.

И јас сум горд со тоа! Нашата раса е тука родена пред илјади години, пред да дојдат сите други варварски племиња од разните пустински краишта на светот. Токму овде, во Македонија, тие тука се цивилизираат. А коренот на овдешната цивилизација потекнува уште од нашата татковина, од нашите предци, славниот Филип, првиот основател на државна армија и администрација, преку принцот на филозофите Аристотел, па сè до синот на Филип – Александар Македонски, Великиот, преку кој македонската сила се простирала дури до Индија, а светлите зраци на Александрија се имаат протегано низ целиот свет. И така, македонската интелигенција се истакнуваше сè до деветтиот век од нашата ера, кога солунските браќа Кирил и Методиј ги опишнуваат народите, а Македонија станува центар за христијанизирање на сите балкански народи.

У.

Војводо мој, дозволете ми да ви ја стегнам, од сето
мое братско срце, раката.

Х.

А кој сте вие?

У.

Во дното на Беласица, кај Ветрене спрема Петрич,
ме сретна Петре војводата со неговата чета
од Кључ, а јас продолжив кон Струмица.
Под Дражево, што ќе видам, четата на Чернопеев.
Го имав запознаено порано во Дојран. А потаму -
Мазнејков и Нивичански. Ме прифатија. На другиот
ден се сретнавме со Французите кај Костурино.
Што да ти кажувам.

Х.

Знам дека ти е тешко, братче. А што мислиш ти
за градот, за Струмица?

У.

Интересен град. Еден од најбогатите. Со голем
пазар. А сега, сè станало еден трагичен театар,
по Турците, со бугарските војски.

Х.

Бог да нè поживее.

У.

Македонскиот народ не се предавал никогаш и ниту сега нема да се предаде. Ни последниот крал Персеј не ѝ се предаде толку лесно на Римската Империја.

Х.

Бог ќе нè поживее, Војводо, верувам во тоа.

У.

И Бог ќе ја благослови Македонија.

3. СЦЕНА

В.

Признај!

С.

Јас немам ништо друго во мислите, освен мојата камбанарија.

В.

Точно! Затоа што твојата камбана е сомнителна!

С.

Мојата камбана?

В.

Вашето чукање, биење, има сигнализирани како да сте приврзаник на вашите чети комитски.

С.

Ама таа не вели ништо!

В.

Камбаната не вели ништо, а цел свет знае дека таа не беше ништо друго освен сигнал непријателски.

С.

Ние немаме ништо со непријателот!

В.

Доста! Колку камбани имате вие во камбанаријата?

С.

Три: една голема, за секојдневно биење; другата помала, за собири во црквата; и најмалата за празничните денови кога се веселиме.

В.

Ти наредувам да го откинеш јажето!

С.

Ама...

В.

Наредувам! Или јажето, или ти на јажето!

4. СЦЕНА

А.

Имаш убиено грчки војници. Зошто?

З.

А, ти ме питаш зашто, ти. Е арно, саа ќе ти кажам. Јас см уд село Турново, тук сме доони кату бегалци, бегааме уд ваште крвави штикуве чак од Кукушко за да си гу спасме единственото ни машко чедо и момичката. Прибидејќи едното ни машко чедо, од десет години само, ми го закољаа Грците, маж ми ујде у четте уште уд пукнуваанто на првата револуционерна пушка за ослободуваанто на Македонија. Там ни ги истепаа наште деца невини, и старците и наште бедни мајки. Кукушкото поле е цело уз крв и трупове, пепел ги направиите наште кшти. Тука у Струмичко се прибрааме барем нии, некуи шо куртулииме од смртта там. Ама не за длго, ја ве вас и тука збеерни, дивјаци уд секде, збеерни на таа питома земја. Они, ваште вујници, влезе у кштта. Растурии сè, опљачкаа, после, ут ка најдее едно шише ракии, напијаа се и така сите пијани ут ракии, утепаа гу мојо девер, половин чувек, осакатен од турските целате. Напкум сино ми гу фрлии у оцако од огништто за да им каже дек е скриино златто. Така пијани уд крв, они га земаа мојта ќерка, една момичка уд шеснајсе гудини, невина, чиста, фрљаа га уд еден ду друг, сè дудек не биде мртва ут срам и бес. А јас, за целто тава време, јас виках, вресках, виках го Господ, кој беше глух. Не, гу нема Бог, дудек ве остава така да праате.

Ама ако он не им се усветува, јас самта им се усветих. И дадех им да испиит сè и ут ка паднаа мртви пијани, затвурех га кштта, кладех дрва на огино, и така сите ги изгурех. Ги изгурех живи, слушаш ли ти скитник нечувечен!? Пискаа, викаа, пцујаа, а јас се смејаах, јас, немаше шо друго да праам. Саа едино жаљам шо ного рано тава го направих и шо не можам оште да ве држам у кштта. За да ви ги искорнам срцата ус мојте нокти и да ги искинам ус забите как на тигр.

5. СЦЕНА

Т.

Обвинет си!

В.

Доколку вашето господство се обиде да ме обвини за некакво злосторство, по неуспехот на нашите бунтови, македонски револуции, а по Балканските војни, според договорот од Букурешт, на Грците им се даде првата лесна можност, со една инвазија во Македонија, да му се одмаздат на македонскиот народ. Најпосле, нивното злосторство е неопишливо и тие наполно ја опустошија македонската земја. Знаете, оваа омраза и непријателство не се од вчера, тоа има многу длабоки корења. Уште од времето на Демостенова Грција против кралството македонско на Филип, Александар и другите. И токму сега, денес, ние плаќаме за сето тоа, бегајќи пред нивниот бес, пред нивните крвјосани погледи. Тука, во овој

град, каде што близу четвртина од населението го правиме ние бежанците, како и во повеќе села во околицата. Тука, во градот под Царевите кули.

Т.
Молчи.

6. СЦЕНА

Д.
(чита писмо)

По вашето најубаво на стирумичкиот лоџор во Удово и сместувањето во градоот Сирумица, извршена е агресија врз Србиите во којашто повеќе илјади комити од бункерот Валандово се сместени тука како стоголани. Бугарската влада, по секоја цена, негира, истото така, дека овие илјади се организираат на бугарската територија, а тврди дека овие бунтови произлегуваат од револуцијата на самото население и од него самото, како во Сирумичко така и во другите места на оваа територија. Доброволциите, четири илјади, кои се вовлечени во внатрешноста, имаат цел да го заштитат населението од теророт, што продолжува од сите стирански војски во Македонија, на македонското население.

И нешто друго со ова:

Во оговор во едно коминике, за случајот стирумички, српската влада ја даде следнава нота: сите комити беа добро вооружени, но облечени во различни униформи од коишто повеќето

во своја домашна облека. Тие имаат, исто така, оружје од мешано потекло, нивните војводи се снабдени и со сабји, носени по нивните кабани. Кај некои ирландци од комитетите се пронајдени и документи од стиранско потекло. Војниците од српските гранични постови се ситно избиеани. Од некои извори сме известени дека, веќе по долго време, се поготиува напад на Сирумица, со цел населението од цела ова област да се принуди на бегство. Поради тоа, веќе има повеќе села испразнети, а жени и деца во колони со својот домашен добиток се проигнуваат кон Бугарија. Веднаш да се извршат преземените мерки во градот! Оваа вечер, се решава за утре! Ние сме дојдени овде за таа победа и за овој мир. Еве што вели декларацијата од министерскиот кабинет на Франција: *Политиката на Франција содржи, со еден збор, победа. Мир преку победата: такав е лозунгот на целокупниот Парламент на Франција. Преку мирот, јас разбираам обновување на правата на секоја земја да ја управува својата сојузна егзистенција без нанесување пакост од нејзините соседи. Да ја култивизира сојузна култура и развој. По победата, јас разбираам уништување на германскиот милитаризам, односно, воениот управување.*

А, вие сте уште тука?

К.

Господине, пред сè, јас не знам дали ви е познато за мене дека јас сум воспитаник на идеологијата на

Бакуњин. Мене не ме привлекува воопшто монархијата, ни власта, како таков, јас ја запознав Франција, каде што ми ја имаат довербата многу високи господа од Франција. Токму сега, ова мое патување не беше предвидено за овој град овде, но, ете, се најдов непосредно близу. И ете, запознаен со овој струмички карневал, градот Струмица ме привлече да го посетам без да се надевам дека ќе се сретнам со Вас во оваа и ваква положба. Тоа ми налага да се ставам на располагање на вашата милост и преку вас на вашето високо господство од генералштабот, со мојот личен пријател Франше д'Епереј. Исто така, ми се даде можност, со полковникот де Кеслен, во присуство на докторката, на конвојот од ранетите заробеници, лично да разговарам на француски јазик. Тој изрази голема симпатија и благодарност за тоа што докторката Лена лично му го спаси животот на полковникот од еден куршум.

Д.

Браво, мошне хумано.

Нашето престојување на овој терен не е така лесно, како што не беше лесно ни пробивањето од окупираните северни позиции од Валандово кон Раброво и Костурино.

К.

А утре?

Д.

За утре имам наредено да се ископаат дупки во поројот, крај Свети петнаесет.

7. СЦЕНА

Х.

Струмица, 1918.

Тука, пријателче, тука е срцето на борбата, тоа е тука. Гледај во ова подножје на Беласица, гледај во неа. Ех, да може таа да ја крене завесата од нејзината арена! Ова е драмата македонска уште од Аристотела, и ете, не престанува да биде светска сцена, под режијата на светските крвожедници, овде, оваа Беласица. Многу, многу нешта се кријат зад нејзините кулиси, за да ни го покаже манастирот Водоча, Вељуса, Мачук, Термата во Банско, гробот пирамиден кај Баница, Царевите кули и други стари жили со длабоки корења, што ни ги посочуваат напишаните спомени на нашите предци.

Ова поднебје е вистински сведок за крајот на двовековната македонска династија дури до Самоил, кој ги шири македонските граници до Банат и Адрија. Но поради мистериозната катастрофа овде под Беласица, македонското царство мина во други раце, а нас нè најде петвековно ропство. Сето тоа е овде, тука, на ова татковско тло.

Господе, спаси нè од предавници!
 Да живее Струмица, за навек и засекогаш! Па и сега,
 на овој денешен мајски ден!

АЛИЈАНСА ВО КИНЕМАТИЧКИОТ ТИВЕРИОПОЛ

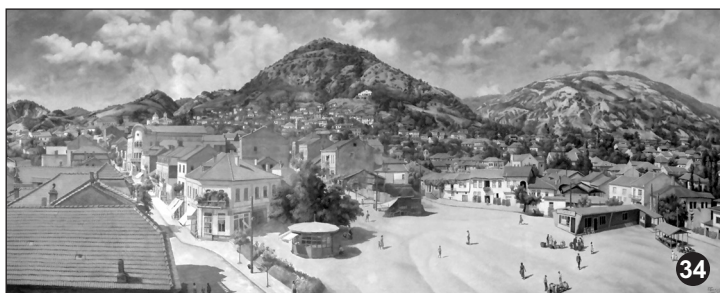
Тивериополската филмска алијанса* е непрофитабилно здружение, коешто претставува своевиден Институт за филм, со профилиран дискурс за истражување во полето на краткиот и документарен филм, како дефицитарни форми на уметничко изразување во државниот и регионалниот филмски појас.

Алијансата иницира и поддржува иницијативи на поединци или групи интелектуалци, филмски работници, пасионирани љубители на филмот, помагатели на филмската култура и граѓани своеволни донатори и креатори на независната уметничка мисла во новиот милениум.

Двигателска програмска определба на Здружението е фокусирање на потребите и проблемите на современиот развој на филмската уметност, имплементација на идеи, концепти и елаборати, спроведување на мотото за откривање и освојување нови кинематички простори.

Притоа се води сметка за: хибридизација на медиумите, интерактивност на уметностите, мултикултурност на кругот на дејствување, интермедијалност на начините на презентација.

* Тивериополската филмска алијанса како иницијатива беше пласирана на третото издание на Астерфест во Струмица, и тоа како проширена Балканска и ЈИЕ Асоцијација за фестивалска програмска размена и филмски копродукции помеѓу 15 субјекти (од Македонија, Албанија, Бугарија, Кипар, Турција, Грција, Србија, Црна Гора, Хрватска, Босна и Херцеговина, Словенија, Молдавија, Романија, Унгарија и Косово) основани во новиот милениум. Конкретно, основањето на Тивериополската филмска алијанса – Институт за краток и документарен филм (ТФА) датира од август 2007 во Струмица (некогашен Тивериопол). ТФА е отворена за соработка и со други земји и автори.



Во прв план е авторското кредо, неговото естетско и автономно влијание врз средината и менувањето на свеста на граѓаните во поглед на артифициелно и хуманистичко пласирање на темите од современиот живот, историјата, верата или фикцијата.

Архивирачкиот предзнак на ТФА Институтот е мошне важна појдовна основа за трајно сочувување на одбраните филмски вредности и реткости, како и на примероци од книжевноста, театарската, ликовната и музичката уметност, стрипот, циркусот, Интернетот – директно или индиректно поврзани со поимот филм. ТФА Институтот архивира филмски дела и дела од други уметнички родови, заради промовирање, истражување и пласирање во домашната и меѓународната јавност.

Исто така, ТФА Институтот е организатор на средби, проекти, фестивали и сл. Една од активностите на ТФА Институтот е и Фестивалот на филмски автори на Југоисточна Европа (*Асиџерфест*).

Приближувањето на нашето модерно и древно културно наследство до Македонскиот граѓанин и до посетителот на Струмица со околните знаменитости, есенцијалното соочување на нашите автори и на публи-

ката со делата и нивните претставници од други простори, прифаќањето на гостувачки уметници од други земји, посетата на задгранични локации заради афирмација на филмот или уметноста, поттикнувањето на културниот туризам, практикувањето на тезата дека филмот е наука, но и општограѓански феномен – ова се некои од точките по кои се движи дејствувањето на ТФА Институтот.

Инаку, професионалноста и стручноста на авторите кои се предмет на окупација, се главни карактеристики на ТФА Институтот.

Тивериополската филмска алијанса се стреми и кон:

- а) Детектирање на спојот помеѓу античките, словенските и современите културни правци, преку изразните средства на филмот и културните кодови. Вивисекција и компарација на старото и новото.
- б) Меѓународно обзнанување на македонските автори / концепти / проекти / дела / манифестации / институции-правни субјекти и нивно вмрежување во мапата на европски и светски асоцијации, продукциски центри, фестивали и сл., заемна соработка со нив, пристигнување до последниот стадиум – резултирање на меѓународна копродукција, реализација или размена на програма и дела, со учество на субјекти од 15 меѓународни страни. Во таа насока, се подготвува и се потпишува меморандум.
- в) Воспоставување на културна вертикала на духовните потомци на Астеропеус, Тивериј, Струма и други фактографски и митски места, лица и моменти од Струмичкиот регион, како и од реоните со слична

органска иконографија во Источниот и Јужниот дел на Македонија и пошироко.

Оска на собиралиште: некогашен Тивериопол (денешна Струмица).

ТФА, меѓу другото, се заложува за граѓанско обединување преку филмот, без граници.



MACEDONIAN DOCUMENTARY CIRCLE

A View into the Macedonian Documentary Film

INTRODUCTION TO FILM PROFESSIONALISM IN MACEDONIA

If we trace the chronology of the seventh art in Macedonia, we immediately notice that the first film material which drew the world's attention to the stormy Macedonian milieu was Lucien Nonguet's *MASSACRES DE MACÉDONIE / MASSACRES IN MACEDONIA* from 1903. This was one of many directed film journals, filmed and entirely processed in the Pathé studio in Vincennes near Paris. However, the first authentic films about Macedonia are Charles Rider Noble's films, who, being a representative of *Charles Urban Trading Co.* from



London, was given the task to document current events on the Balkans in the period after the Ilinden uprising. It is considered that his film *MACEDONIAN UPRISERS FIGHT AGAINST THE TURKS* (England, 1903) contains the first “live” murder on film. That was actually the first film portrait of Macedonia in Europe and the world, as well as the first official presence of a film worker on Macedonian soil.

According to Milton Manaki’s, his brother Janaki bought a *Bioscope No. 300* movie camera in 1905, manufactured by the same company for which Charles Rider Noble was working for. This camera marks the beginning of the creative history of the Macedonian film. Milton tried out this unexpected gift from his brother for the first time by filming his 114-year-old grandmother Despina, who was born in the 18th century. The legendary Manaki brothers continued shooting other events, famous people, gatherings, folk and religious customs, etc, and in 1911 they filmed the Turkish sultan Mehmed V Reshad’s visit to Salonica and Bitola. When framing, they had a realistic approach towards the actual event. This is what Miron Chernenko says about the work of Milton Manaki, the first cameraman on the Balkans: “He never edited his material, but showed it in the same form as it came out of the camera”.¹

In 1919, Arsenij Jovkov wrote the screenplay for the movie “Ilinden” - which, due to financial reasons, never had been shot - inspired by the king Marko myth. A year later Trifun Hadži Janev, who had worked in Hollywood as scene manager, built the *Vermion* cinema in Voden. Its repertoire was supplied with films purchased in Thessalonika. In 1921 the Manaki brothers organised their first public film projection in the yard of their

¹ Miron Chernenko, *MAKEDONSKIOT FILM* (The Macedonian film), Kinoteka na Makedonija, 1997, Skopje, 17 p.

own movie theater in Bitola. Following Jovkov's idea, the two-part documentary film MACEDONIA (1923) was filmed, initiated by Sofia-based Macedonian emigrants whose intention was to remember the "Elias-Day" in 1903, the Macedonian uprising against Ottoman Empire. The film critic Ilindenka Petrusheva wrote about the film: "The camera dynamically follows the magnificent procession through the streets of Sofia, at moments slowly craning, then a close up registration of Delčev's closest associates walking behind the sarcophagus, keeping a close-up shot of the pledging text written on the front of the sarcophagus (with which the future generations are pledged to bury these sacred bones in the capitol of independent Macedonia), then a crane of the faces of the gathered people, etc."² Soon after they have their own cameras, other people like Blagoja Drnkov and Nikola Hadži Nikolov from Skopje, Kiril Minoski from Prilep, Blagoja Pop Stefanija from Ohrid, Stojan and Branko Malinski and Sigfrid Miladinov from Kumanovo as well as other motion pictures lovers also begin their film activity. What at first seemed like amateur cinematography soon turned into a serious profession.

In 1946 Grigorij Aleksandrov's film TSIRK / CIRCUS (Soviet Union, 1936) was shown in the *Kultura* cinema in Skopje which is recorded to be the first film with Macedonian subtitles. With the foundation of the *Vardar film* production company in 1947 and the State Film Archive in 1951, the film industry in Macedonia became institutionalised. The appearance of the collectively directed documentary "Film reviews" from 1948 marks a new beginning in creating documentary films.

One of the newest professions of the time being was put to the test - the profession of the film director without whose

² Kulturen život, No. 3-4, 1995, Skopje, 54 p.

credo we cannot even imagine a complete realisation of any future film project. While already a number of documentaries had been produced, the first Macedonian feature FROSINA (d.: Vojislav Nanović) was filmed in 1952.

In 1956, the *Tehnofilm* Company for technical film services was formed. At the same time Macedonian film creators were discussing the chances which television technology offers for filmmaking. Many discussions and polemics were held about the things in common and the differences between film and this new marvel called television.

THE ACTUAL BEGINNINGS OF MACEDONIAN FILM AND TELEVISION DIRECTING

In the course of the years, film directing came to be considered and respected as a crucial factor for the creation of a certain film, where the responsibility is more than complex. The investigator of the phenomenon film directing, director and writer Ljubiša Georgievski, divides the period of filmmaking in Macedonia into three stages: a stage of foreign authors, a stage of mixed (foreign and domestic authors) and a stage of domestic authors and thus explains the strengthening of the film directing art in Macedonia. From today's point of view, it seems pointless to ask questions like: Why were Macedonian individuals limited in carrying the burden of an independent director engagement?! As a matter of fact, "the Macedonian cinematography, in all the processes of its creation, is a product of the filmmakers of Macedonia"³.

³ Fidan Jakjoski, VTORIOT POCETOK NA MAKEDONSKIOT FILM (The Second Start of the Macedonian Film), Kinoteka na Makedonija, 1990, Skopje, 241 p.

One view is that “in the Macedonian film you can clearly distinguish content which is full of folk inspired rhetoric of the heroic pathos from films in which we do not experience the heroic incentive and stimulus as an act of extortion, but rather as an announcement of an emotional condition ruled by the morphological laws of speech, style and metaphor.”⁴ The other view is that film authors wisely fought for faithfully following their director’s actions. But that’s why; maybe one of the biggest starting tasks of Macedonian directors was to achieve a rational balance between thematic positions and formalistic frames. In that sense, many differences hung in the air, which after a certain time were overcome. After all, “the film is like a river. Its source marks the creation in its conceptual form. The aesthetic nature of the source is equal to the true nature of the river source. Namely, it represents a *free choice* of the time and place of its appearance.”⁵ Above all, the camera is the director’s main artistic instrument, which organically must be adjusted to the cameraman in order to start shooting live, pulsating pieces of film tape, with strictly determined action. The camera lens is actually the main element through which the rays of life are broken apart. Further on, the circular form of the picture information is optically transformed into a temporal view. The film camera establishes the relationship with the view being filmed by way of the frame. The frame of the visor, through which the eye of the cameraman sees, forms the frame as it will be seen by the viewer.”⁶

⁴ Georgi Vasilevski, VREME NA FILMOT (Time of the Film), Makedonska kniga, 1990, Skopje, 34 p.

⁵ Georgievski, 119 p.

⁶ Stefan Sidovski, FILMSKIOT KADAR I NEGOVATA ESTETSKA SUSTINA (The Film Shot and its Aesthetical Pith), Epoha, 1995, Skopje, 107 p.

Finally, in 1963 Tehnofilm and Radio television Skopje were fused, which represents a new potential film producer of feature films. The 14th December 1964 was marked as the start of work of *Television Skopje*.

THE DEVELOPMENT OF MACEDONIAN FILM DIRECTING THROUGH THE MOVIE AND TELEVISION SCREEN

*The word "The End" starts to shimmer,
the lights go on and before our captivated view dawns the
prosaic hall and the dead white canvas.*

(Ivo Andrić, "Notebooks", 1981)

"The picture sounds". This premise proved to be valid even in the days of the silent movies, even though it was of a later period. But what about the words and dialogues?!

With the promotion of the Macedonian film director, written screenplays were expected, while the crisis due to lack of continual screenwriting by Macedonian writers was causing obstacles in the general development of the film genus. For many years Macedonian writers had been confronted with the dilemma, how to write a more credible screenplay, even though it was clear to many that ..."without obstacles there is no clash, without clash there is no drama, without drama there is no rise, without rise there are no characters, without characters there is no action".⁷

The examples, through which we can analyze certain director's poetics with all the attributes of an *author's film*, are

⁷ Tudor Eliad, KAKO NAPISATI SCENARIO (Comment écrire et vendre son scénario), Institut za film, 1982, Beograd, 21 p.



truly limited. The reason for this is that in extremely very few cases the screenwriter is the actual director of the film.

Of the selected odd titles of documentaries (e.g. *PTICITE DOAGAAT / THE BIRDS ARE COMING*, d.: Branko Gapo, 1956; *DVANAESETTE OD PAPRADNIK / THE TWELVE OF PAPRADNIK*, d.: Dimitrie Osmanli, 1965; *SVADBA NA ŠARPLANINECOT / THE WEDDING OF THE ŠAR PLANINA SHEEPDOG*, d.: Trajce Popov, 1970; *DRUGARI / COMPANIONS*, d.: Dušan Naumovski, 1971; *SIC TRANSIT GLORIA MUNDI*, d.: Ljubiša Georgievski, 1974; *JAS, BLAGA MICANOVA / I, BLAGA MICANOVA*, d.: Laki Čemčev, 1977; *TULGESH*, d.: Kole Manev, 1977; *SREKNA NOVA GODINA / HAPPY NEW YEAR*, d.: Vladimir Blaževski,

1978; GOLGOTHA, d.: Meto Petrovski, 1979; DAE, d.: Stole Popov, 1979; MARKOVI KULI / MARKO'S TOWERS, d.: Boris Damovski, 1989; LJUBOVTA NA KOČO TOPENČAROV / THE LOVE OF KOČO TOPENČAROV, d.: Antonio Mitrikeski, 1991; BERIKET / YIELD, d.: Mitko Panov, 1994; ROZA, d.: Maja Mladenovska, 2000; RADOSTA NA ŽIVOTOT / JOY OF LIFE, d.: Svetozar Ristovski, 2002) one can make an anthology of the creative non-TV documentary film that would include works by directors who were active in the second half of the twentieth century, but also works by our contemporaries who are still active and whose works are shown on the current international festivals. It could also stand as a quality cross-section of the development of the Macedonian creative documentary film.

It offers the authors a wider diapason in researching. The same observations apply to the TV documentary film. With the appearance of Television, the journalist often finds himself in the role of co-author or assistant to the director.

In 1923 Vladimir K. Zvorikin discovered the iconoscope, the first electronic tube, patented in 1926 as an electronic analyzer of the picture, which was a precondition for a television transmission, footage making, application of film principles and framing, but with a different technological approach. Since that major moment "...in front of the television screen the viewer gets almost the same impression as in front of the cruel reality."⁸

In the first ten years of feature production on the television in Macedonia, "the orientation in the original production was initially based upon the dramatization of fiction originals, and then on specially made works meant for TV broad-

⁸ Bozhidar Kalezic, TELEVIZIJA – TVDRDJAVA KOJA LETI (Television – Flying Fortress), Cirpanov, 1978, Novi Sad, 134 p.

cast.”⁹ The chronicler Ivan Mazov has noted that the first dramatic program rendered by the Skopje TV studio was the dramatization of the novel “Wasteland” by Georgi Abadziev. In that context he noted: “...its broadcast on the small screen included the features typical of a beginning.”

This applies to the choice of motifs for the story, which are an integral part of the historic intentions of the Macedonian folk hero from the beginning of the 20th century for independence in every field of existence. The pioneer attempts of the former *Television Skopje* were followed by projects of various genres and categories. “Television was not only a *medium* - it was a cinema.”¹⁰

It is for quite some time now that each citizen, *omni tempore*, has the absolute right to select the channels on her/his TV set, but lately she/he has lost the feeling of selection amidst the stuff shown on daily basis in the name of some false aesthetic and commercial values. However, “...the contemporary little TV viewer remains obsessed every night by the irresistible visual aggression of the cartoon on the small screen...” Is it possible that the cartoon, too, has initiated explosions on the screen!?”¹¹

A media theoretic Dona Kolar – Panova is convinced that “...the television as we know it today will be with us tomorrow, as well, yet along with new mutations and hybrid gadgets.”¹² It might be so because each technological age concurrently imposes its own ways of conduct towards the reality and the artistic issues. For forty

⁹ Risto Stefanovski, *TEATAROT VO MAKEDONIJA* (The Theatre in Macedonia), Makedonska kniga, 1976, Skopje, 170 p.

¹⁰ Zhivko Andrevski, *KOMUNIKATIVNA KULTURA*, Makavej, 2005, Skopje, 92 p.

¹¹ Aleksandar Prokopiev, *DALI KALIMAH BESE POST-MODERNIST* (Was Calimah Post-Modernist?), Templum, 1994, Skopje, 31 p.

¹² Dona Kolar-Panova, *Kulturen zhivot*, No. 1, 1999, Skopje, 27 p.

years we did not have an independently isolated “...proper broadcasting identity as a basis for media sovereignty.”¹³

A number of significant for-TV-produced works were created in the last two decades (e.g. GLAS / THE VOICE, d.: Ivan Mitevski, 1984; MONISTA VO NUÉNICI / PEARLS IN CLOSETS, d.: Vlado Cvetanovski, 1984; MOJOT TATKO IZET / MY FATHER IZET, d.: Blagoja Markovski, 1986; SES-TRI / SISTERS, d.: Aljoša Simjanovski, 1990; KAKO NORMALNEN BRAK / SUCH A NORMAL MARRIAGE, d.: Ivo Trajkov, 1996; RAZME, d.: Slobodan Despotovski; SKOPJE PO SEKAVANJE / SKOPJE FROM MEMORY, d.: Darko Mitrevski, 2000; SPISOKOT NA TONI MANDŽA / TONI MANDŽA’S LIST, d.: Marija Dzidzeva, 2003; DECATA OD 1948 / THE CHILDREN OF 1948, d.: Suzana Dinevski, 2004; MOLITVA / PRAYER, d.: Stefan Shashkov, 2004; PLANETARIUM, d.: Kiro Urdin/Ivan Mitevski, 2005; PATUVANJE VO GMAJOR / VOYAGE IN GMAJOR, d.: Georgi Lazarevski, 2006; MAKEDONSKI SON / MACEDONIAN DREAM - A Girl and her Accordion, d.: Biljana Garvanlieva, 2006, etc).

Since 1991, following the constitution of the *Macedonian Television* (the former *TVSkopje*) and the first transmission of the television signal through the Macedonian satellite segment, the possibilities for unlimited presentation of the film and TV works are no more a taboo. In one of his renowned works, “Apocalypse Postponed”, Umberto Eco in a very interesting way clarifies the particularities of this trenchant and incredibly powerful medium. The Macedonian Television is, so far, still standing as the most stable, most serious, even the only continual producer of television feature films, made especially for the television medium.

¹³ Aljoshka Simjanovski, Dnevnik, No 1675, 13.10.2001, Skopje, 15 p.

ON THE DOCUMENTARY DIRECTING STYLE

“The director is the real creator of the film language, its syntax, grammar and semantics, punctuation and finally the *stylistics* of the film artwork.”¹⁴ And according to Lav Felonov, “the talented directors, those ‘magicians’, ‘fanatics’ and ‘martyrs’ of the seventh art have to work hard on making a selection and limit themselves in the course of creation of their work.”¹⁵ Today, amidst the invasion of various side-media, it is very dangerous to misuse the pureness of the film and TV media for cheap propaganda and psycho-aggressive purposes. We must also remember that the framework is one of the basic pre-conditions for communicating with these media. That’s why “...along with its dramaturgic function, the framework has a huge importance in composing the *frame*, as well, especially in its artistic modeling: if it is static, according to the compositions in painting (or art photography), if it is dynamic, according to the film esthetics of composing which is most appropriate to that (kind of) frame.”¹⁶ In the field of the Macedonian contemporary documentary film and TV directing, we are witnessing the growing speed of affirmation of new style procedures. “The style of an author and the originality of her/his language can completely change the very *meaning* of the contents.”¹⁷

¹⁴ Radoslav Lazic, TRAKTAT O FILMSKOJ REZIJI (A Tractate for Film Direction), Institut za film, 1988, Beograd, 32 p.

¹⁵ Lav B. Felonov, SAVREMENE FORME FILMSKE MONTAZE (Contemporary Forms of the Film Editing), FDU, 1987, Beograd, 76 p.

¹⁶ Sidovski, 108 p.

¹⁷ Jos Roger, FILMSKA GRAMATIKA (Grammaire du cinema), Jugoslovenska kinoteka, 1960, Beograd, 32 p.

BETWEEN PRESENT AND FUTURE

According to previously, around 1,300 documentary film units have been produced in Macedonia. Today around 600 film units have been stored in the archives of the *Macedonian Cinematheque*. The same amount of films are stored in *Macedonian Television's* archives. The already non-existent *Vardar Film* (whose account has been blocked the last few years) along with the former single distributor *Macedonia Film* were agents of practically every documentary film production from the period of World War II to the independence of the Macedonia. In that era of new cognition and confirmation of values, some Macedonian authors received a Prize in Oberhausen and Oscar Nomination (S. Popov for DAE), Prize in Venice (M. Manchevski for PRED DOŽDOT / BEFORE THE RAIN), Prize in Cannes (M. Panov for BERIKET / YIELD), Prize in Zagreb (M. Dzidzeva for SPISOKOT NA TONI MANDŽA / TONI MANDŽA'S LIST), Prize in Wiesbaden (S. Ristovski for RADOSTA NA ŽIVOTOT / JOY OF LIFE), Prize in Nowogard (G. Trenchovski for EZERSKATA ZEMJA NA NIKOLA K. / LAKELAND OF NICOLA K.), and many TV festival awards...

From 1992 until now some 15 young and new production companies have appeared. 100 documentary films have been produced this last decade, which is significantly less than in the past 40 years, when the Macedonian Republic existed as part of the SFRJ Federation along with five other republics. The current quantity of productions amounts to about 10 documentary films per year, of which only 1-2 are creative documentaries. Until now there were so called small co-productions with other Balkan countries, former Yugoslav republics (DOMA / HOME, d.: Gjorce Stavreski, 2007, co-produced between Macedonia and Croatia), Bulgaria and Albania, with all their



post-socialistic similarities and differences. Supporters of the co-production film projects were foreign embassies, Pro Helvetia, Broadcasting Council, Municipalities, private sponsors, foundations (VERUVAM VO MAKEDONIJA / I BELIEVE IN MACEDONIA, d.: G. Trenčovski, 2007, supported by Boris Trajkovski International Foundation). The subjects of recent documentary film contents are: state, cultural heritage, artefacts. There are many personal stories in the narration, with less humour, but more stereotypeness and conventionalism. There are still taboos in the choice of themes. It is harder to get support for a project which deals with mysterious, communist-political or controversial indications.

Regarding the directors, there are approx. 25 independent, 10 dependent, 20 pure doc ones, 5 exiled ones. The *Faculty of Dramatic Arts* in Skopje is the only institution that takes care of the education of the young filmmakers, although not systematically enough, and recently the private *ESRA* in Skopje, where the documentary genre should be established more studiously. At these



schools documentary filmmaking is part of the curriculum. The students learn documentary filmmaking one/two semesters.

There's the huge national broadcasting service (*MKRTV* - Macedonian Radio and Television, which is currently under transformation. And there are some private television productions: *Al*, *Alsat*, *Kanal VIS*, *NasaTV*, *TV Intel*, *Sitel*, *Telma*, *Kanal 5*.

The largest maker of documentary films is *MKRTV*. It's significance for creating an awareness for the continual need for documentary films is really crucial in the development of the documentary film in Macedonia.

In the process of closing down the cinemas (Cinema "Centar" in Skopje, Cinema "Balkan" in Strumica, many cinemas in Western part of Macedonia), the viewer's focus is turned towards the TV screen, and festival screenings. There are also

some film festivals which do not permanently observe the documentary film form (*Cinedays*, *Roma Golden Wheel* and *Skomrahi* in Skopje, *ECO Festival* in Ohrid, and there are three which are already established: *Manaki Brothers* in Bitola, *Skopje Film Festival* and the newest, the *AsterFest* in Strumica, the only one profiled for documentary and short films. At its third edition, an informal conference of South Eastern European documentarists was held. On that occasion it was concluded that the documentary authors from the region are in need of organizing a workshop for creating documentary films. Also, the need for associating the festivals with the producers from the Balkan was emphasised as one of the priorities which should be taken into consideration by international financiers who support the initiatives of the smaller or less developed countries. In August 2007, the *Tiberiopolitan Film Alliance* was founded a special kind of Film Institute, with a profiled discourse for research in the field of short and documentary films, as deficient forms of artistic expression in the state and regional Euro-Balkans film belt, an initiative namely as a broadened Balkans and South Eastern European Association for festival programme exchanging and film co-productions between Macedonia, Albania, Cyprus, Turkey, Greece, Serbia, Montenegro, Croatia, Bosnia and Herzegovina, Slovenia, Moldova, Romania, Hungary, Bulgaria, Kosovo.

CONCLUSION

The lack of steady and stable funds for the formation of the budget has become a big problem which confuses the film-workers, improvisation of creativity and other slow solving problems. That's why, here, a new association of the cinematic Balkan with its neighbours may sprout. Thus there should be no limitations and borders. The basic goal should be the unity of the creative potential. The misunderstanding between the Ministry of Culture and the independent filmmakers is finishing. There were many privileged, but very few who regularly walked the path from application to realization. Also, belonging to a certain political party played a large role in non-fairplay between civil servants and ordinary, independent and apolitical film authors. From January 1st 2008, the National Film Fund definitely started to function. As a separate institutional body, it will decide in the creation and financing of a film work in Macedonia. Until this moment, the State's support for a documentary film is humiliatingly low, in comparison to the support for fiction shorts and for feature length films.

The Macedonian cultural transition is endlessly long, owing to the bad politics in making decisions on priority support. But still, in personal initiatives and in the activity of independent documentary authors of short films, there is hope that the situation will begin to change in the near future. One example is the unofficial Meeting of documentarists from Southeastern European countries, which was held at the III AsterFest in Strumica. In a similar way, a base is established for the formation of a special Balkans network for new film forms, which together with the new SEE festivals formed in the new millennium, represents a way of implementing direct ideas and con-

cepts from documentary authors in the region. Thus, the whole database for the Macedonian documentary film will be accessible to all filmmakers, collaborators, co-producers, researchers, and festival organizers in the world of film.



APPENDIX

THE SELECTED LIST OF 31 SIGNIFICANT DOCS BY MACEDONIAN AUTHORS

a) Non-TV film productions

THE BIRDS ARE COMING by Branko Gapo

The film is fiction-documentary story for the way of fishing in Doyran Lake, with the help of the birds – cormorants. The falls with the people and birds' connection, birds are the best workers and irreplaceable assistants to the fishermen. The fishermen are happy when cormorants are coming and the fishing can start.

(19', 1956)

THE TWELVE OF PAPRADNIK by Dimitrie Osmanli

Twelve teachers from the teacher training school in Ohrid, after finishing of their education have come in the village of Papradnik, in the region of Debar in West Macedonia, to pass their knowledge to the pupils there.

(17', 1965)

THE WEDDING OF THE ŠAR PLANINA SHEEPDOG
by Trajce Popov

The film deals with the mating of the famous sheepdogs of Šar Planina which turns into a real struggle of life and death. Only the strongest survive the fight and manage to maintain the breed.

(15', 1970)

COMPANIONS by Dušan Naumovski

A story about the people who make their living on the graveyards during funerals and commemorations, thus providing their vital necessities.

(11', 1971)

SIC TRANSIT GLORIA MUNDI by Ljubiša Georgievski

This film leads us to the history of one of the oldest cities on the territory of Macedonia, Heraclea, founded in the 4th century BC, known for its cultural-artistic remnants (sculptures, pillars, mosaics, basilicas...).

(10', 1974)

I, BLAGA MICANOVA by Laki Čemčev

The life story of Blaga Micanova who was born a village girl, yet she grew through the youth working commitments, left the village and became the first woman in Macedonia who worked on a bulldozer.

(11, 1977)

TULGESH by Kole Manev

The film deals with a tragic event that happened in 1948 after the defeat of the Democratic Army of Greece. Particularly, the film describes the exodus of children fugitives from the Aegean part of Macedonia, which in 1948, after the defeat of DAG are expelled from their homes and country all over the East-European countries. Through the heart-breaking stories of the participants of that shameful event who live in Poland, Czechoslovakia, Romania and other countries and they haven't seen even their closest relatives for many years, the film expresses the tragedy that happened to those children.

(57', 1977)

HAPPY NEW YEAR by Vladimir Blaûevski

This film shows the destiny of several convicts from the Correctional Facility "Idrizovo" who have to spend the New Year in jail and the impact of their destinies upon the lives of their families who have to face considerable problems, sometimes bigger than those of the convicts.

(15', 1978)

GOLGOTHA by Meto Petrovski

Millstones have always been produced in Lesnovo, placed in the Zletovo area, by cutting the rocks at the surrounding mountains. The production of these millstones, especially their transport along the steep slopes, is a real Sisyphus labor.

(16', 1979)

DAE by Stole Popov

Directed by Stole Popov, this 16-minute film is an extract from the Gypsies' way of life, dedicated to the celebration of the "St. George's Day" holiday. The theme of the film deals with the contrasts of the contemporary urban processes. Also, the film expresses a many-sided iconography as a source for incarnation of the romantic comprehension of life with no obstacles. The balladic atmosphere conjures up the reminiscences of the distant myths. This poetic vision on the life of the last nomads is shot in the authentic milieu of Gypsies' camp shortly before the celebration of their greatest holiday.

(16', 1979)

MARKO'S TOWERS by Boris Damovski

The film is about the archeological site "Markovi Kuli" near Prilep and the natural beauties of its surroundings, like anthropoglyphs and zooglyphs.

(15', 1989)

THE LOVE OF KOČO TOPENČAROV

by Antonio Mitrikeski

An authentic story of Kočo Topenčarov who has spent his life in the concentration camps in Albania following the Resolution of the Information Bureau.

(13', 1991)

YIELD by Mitko Panov

When the things seemed out of human control, the sacrifices to the gods and powers of nature were only hope for successful harvest, and for bare survival in general. This film is about the pagan customs forgotten long time ago, but the remains of them still live in some of the villages throughout our country.

(15', 1994)

ROZA by Maja Mladenovska

This documentary is a portrait of Rose Mojsovska, a physically disabled young woman. Rose has been almost completely alone since she was very young, but has not given up her struggle for happiness. She writes poetry, paints pictures holding a brush in her mouth, uses a computer and studies foreign languages. And an important part of her life is her faith. It prevents her from sinking into despair, something which pulls strongly at her in the isolated world of the hospital.

(18', 2000)

JOY OF LIFE by Svetozar Ristovski

In June 2000, the "Balkan Philharmonic Orchestra" played its first Concert in Skopje. The musicians come from different areas of the Balkans, several of which are enemies. The documentary accompanies some of them during the preparations for the concert. Violinists from Sarajevo, Thessaloniki and

Izmir, a cellist from Bucharest and a choir master from Sofia are visited in their hometowns. They talk about their lives, music and the problems in their countries shattered by war, poverty or political changes. But no matter how different their views might be: They all believe in the power of music being able to overcome boundaries.

(82', 2002)

b) TV productions

THE VOICE by Ivan Mitevski

Moving story about a lonely old man and about his everyday life in his native village Brajchino. For Vasil Popjanevski the most difficult thing in his life is loneliness. Before he had a big family. But Vasil has contact now only with the tapes of his brother and his other relatives, who have lived in America for many years. The seasons of the year change in the film, but the loneliness in the room lives on, with the sad voices on the tapes which the brothers send to each other overseas.

(30', 1984)

PEARLS IN CLOSETS by Vlado Cvetanovski

Film about Macedonian dishes. Making these objects, more often for personal and family use, the folk master-craftsman in fact was unawares creating things of artistic values.

(30', 1984)

MY FATHER IZET by Blagoja Markovski

An exciting story of an offspring of a French soldier who fought in Macedonia in the First World War.

(30', 1986)

SISTERS by Aljoša Simjanovski

A touching film about two Macedonian sisters.

(25', 1990)

SUCH A NORMAL MARRIAGE by Ivo Trajkov

A documentary film about a homosexual "marriage".

(30', 1996, CZ)

RAZME by Slobodan Despotovski

Film about Razme who was once a drug addict. In his sincere tale he is supported by his wife who shared her love with him even in the hardest moments, thus managing to preserve their marriage.

(45', 2000)

SKOPJE FROM MEMORY by Darko Mitrevski

A film on the nostalgia for the city of Skopje.

(47', 2003)

TONI MANDZA'S LIST by Marija Dzidzeva

In 1998, a young delinquent escaped from prison and began killing his neighbors. Dzidzeva investigates what may have happened. In Macedonian, English subtitles.

(31', 2003)

THE CHILDREN OF 1948 by Suzana Dinevski

In the Greek Civil War (1946-49), 28,000 Macedonian children were evacuated to various east European countries and have still not been allowed to return. The movie invites witnesses of this forgotten tragedy to talk about their personal experience and reconstructs their history.

(30', 2004, CAN)

PRAYER by Stefan Shashkov

The script implies filming of authentic praying rituals of different religious groups in over 30 (thirty) countries all over the world. Taking in consideration the theme, its artistic and human character, the nobility and the purity of the very idea is the deep reason for our involvement with this project. This film is only a fragment of a complex film project, that in a documentary, but artistic way meets the phenomenon of “praying” - a phenomenon which is present everywhere and common to every known religion.

(30', 2004)

PLANETARIUM by Kiro Urdin/Ivan Mitevski

The painting Planetarium consists of two panels, each covering 24 square meters. The artist Kiro Urdin has dedicated more than one year to the execution of this work in different places on our planet, and several years to make the film. This film presents different cultures of the world and its different regions. Artist starts to recognize and practise his idea as “all arts in one and one art in all arts”.

(60', 2005)

VOYAGE IN G MAJOR by Georgi Lazarevski

Aimé, a ninety-one-year-old man, has finally decided to make this trip to Morocco he has been planning for forty years. His grandson, a filmmaker and photographer, comes along. A bittersweet journey full of missed opportunities and fleeting joys - just how life is.

(54', 2006, FRA)

MACEDONIAN DREAM - A Girl and her Accordion
by Biljana Garvanlieva

At the age of seven Emilija gets an accordion, with 14 she wins the national accordion competition of Macedonia. In this documentary the author portrays the life of her 17 years old cousin, who comes from a poor but very musical and swinging family living in a little village. Emilija is one of the only female accordion players in Macedonia and has to prove herself in the men's world. She fights for the right to participate in an international competition that is taking place in spring. Emilija plays good enough, but the condition is to have a professional and exorbitant expensive accordion.

(30', 2006, DEU)

I BELIEVE IN MACEDONIA by Goran Trenchovski

35 mm docudrama about President Boris Trajkovski's life and mission. The film shows all the facets of his personality as a man, a believer, and a politician. The film's motto is the faith in Macedonia.

(60', 2008)

c) Co-productions

THE GRANDMOTHERS OF REVOLUTION

by Petra Seliskar – Brand Ferro

Slovenian director Petra Seliskar investigates the role of ideology in her personal history, specifically the stories of her paternal grandfather – interned in a Slovenian prison camp for 12 years after WWII for his part in the nationalist uprising against the partisans – and her boyfriend's maternal grandfather – shot by the police during a demonstration against Tito's

regime. Mixing interviews, archive footage and home movies, and tied together by a voice-over by the director herself, this is a thoughtful film about lives touched by history.

(96', 2006, SVN/CUB/MKD/NLD)



Used literature

- B. Kolbe Kica: EGEJCI, 1999, Kultura, Skopje, 218 p.
- BRAKA MANAKI/LES FRÈRES MANAKI/THE MANAKI BROTHERS : Pioneri na filmot na Balkanot, catalogue prepared: P. Konstantinov, A. Krstevski, B. Nonevski, M. Panchevski, I. Petrusheva, Kinoteka na Makedonija, 1991, Skopje, 72 nonumbered pages.
- CATALOGUES of AsterFest: 2005, 2006, 2007, 2008, Strumica.
- CATALOGUE of programmes, TV Skopje, 1985, 127 p.
- Chernenko, Miron: MAKEDONSKIOT FILM, Kinoteka na Makedonija, 1997, Skopje, 240 p.
- FILM 1895-1995, Appled in "Margina", No. 22, 1995, Templum, Skopje, 36 p.
- Georgievski, Ljubisha: GENEZATA NA MAKEDONSKIOT IGRAN FILM, Kinoteka na Makedonija, 1992, Skopje, 178 p.
- Holloway, Ronald: MACEDONIAN FILM: A History of Macedonian Cinema (1905-1996), Cinematheque of Macedonia, 1996, Skopje, 64 p.
- KATALOG NA NACIONALNIOT FILMSKI FOND, Kinoteka na Makedonija, 2001, Skopje, 325 p.
- Madzunkov, Mitko: STRKOT EDINAK I NEGOVOTO JATO, Misl, 2000, Skopje, 198 p.
- Manchevski, Milcho: *'Pred dozdot' e moj licen dokumentarec*, interviewed by S. Gjurovska, Lik/Nova Makedonija, 19.10.1994, Skopje, pp. 11-12.
- Mokrov, Boro: ARSENI JOVKOV, Studentski zbor, 1988, Skopje, 196 p.
- Novkovski, Nikola: ZDIVOT NA KAMERATA, Matica Makedonska, 2000, Skopje/Melburn, 115 p.
- Osmanli, Tomislav: FILMOT I POLITICKOTO: kon integralното politicko mislenje na kinematografot, Mlad borec, 1981, Skopje, 211 p.
- Petrusheva, Ilindenka: SONCE NA DIREK, Makedonska rec, 2005, Skopje, 142 p.
- Photo Monography: BLAGOJA DRNKOV, Foreword by Cvetan Grozdanov, D l u m, 1975, Skopje, 74 p.

SEE Cinema Network: Film professionals' guide, G f c, 2001, Athens, 362 p.

Sidovski, Stefan: FILMSKIOT KADAR I NEGOVATA ESTETSKA SUSTINA, Epoha, 1995, Skopje, 248 p.

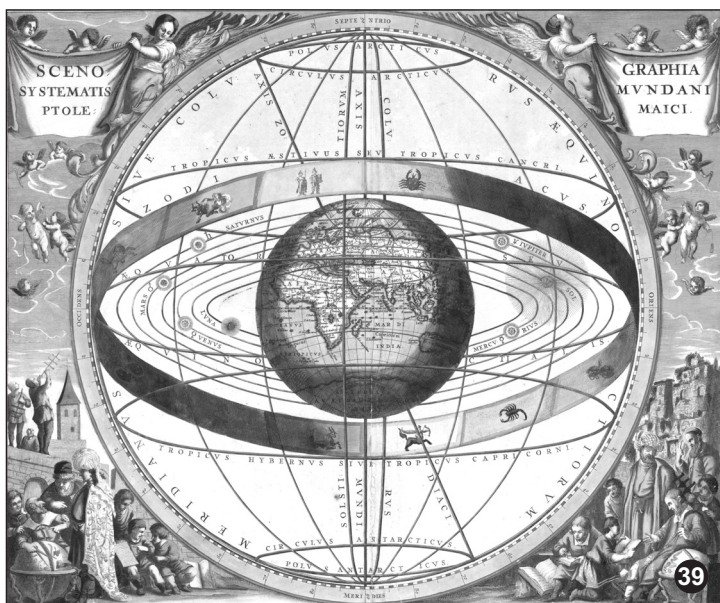
Trenchovski, Goran: ORBIS PICTUS, Magor, 2001, Skopje, 150 p.

Recommended web-sites

Makedonski Informaciski Filmski Centar: <http://www.maccinema.com/index.asp>

South Eastern European Documentaries: <http://www.seedox.org/>

Proekt Rastko Makedonija: <http://makedonija.rastko.net/default.html>



Леџенди кон сликиџе:

1. Плакат на Едисон од 1918.
2. Магијата на Мелиес.
3. Пловци.
4. Дејви Крокет.
5. Скитникот.
6. Андалузиски пес.
7. Маја Дерен.
8. Дванаесетте од Папрадник.
9. Јас, Блага Мицанова.
10. Голгота.
11. Номинираниот Дае.
12. Бунт на куклите.
13. Подарок од веселиот молер.
14. Не.
15. Лифт горе, лифт долу.
16. Глава.
17. Бубачки.
18. Црвениот балон.
19. Шарбат Гула, пред и потоа.
20. Со Дивна Гаврилова и Стојан Ковачев, едни од првите струмички актери.
21. Реклама за Лимиеровиот кинематограф.

22. Ејзенштајн.
23. Чевлите на Ван Гог.
24. Фриго и Сем.
25. Олимпија.
26. Кино-мотив од Манаки.
27. Турски чај.
28. Со Трајче Попов, еден од првите македонски документаристи.
29. Богарт на плакат.
30. Афиш за документарецот за Трајковски.
31. Шишков како патник кон иднината.
32. Астера во Музејот Пергамон.
33. Мапа на македонската 1918.
34. Струмица, низ очите на хиперреалистичниот сликар.
35. Кино-мотив од Манаки.
36. Почетоците на радиото и телевизијата.
37. Комитска легенда.
38. Птици и риби.
39. Сцената на светот.

Goran Trenchovski (Strumica, Macedonia, 24. 4. 1970) is a film director, founder & head of *AsterFest* and president of *TFA*. Graduated intermedial directing at the *Art Academy* in Novi Sad. He directed several film and TV projects in different genres (serial, documentary, docudrama, feature) as well as stage performances with a number of plays by both classical and modern writers. He was engaged as a chief of the department for directing in National television *MKRTV*. Trenchovski also has an experience as producer, publisher and writer. Since its initiation in 2005, he is employed at film festival *AsterFest* in his hometown. The festival gains its international reputation especially to its documentary and short fiction sections. Such, he made network experiences as well as to his involvement with the *Tiberiopolitan Film Alliance*.

His previous books are: *From Beggar to King* (Taliya, 1995), *Orbis Pictus* (Magor, 2001), *Poetics of (De-)Thronization* (Tera Magica, 2004).

Благодарносї до:

Кинотеката на Македонија, од чијашто фототека се скенирани фотографиите од домашните кратки филмови, со љубезност на Вардар филм и другите продуценти; Македонскиот центар за фотографија, за позајмувањето на дигитализираните фотографии од браќата Манаки; како и до други, неидентификувани индивидуални субјекти.

Останатите фотографии се од личната архива на авторот.

Оваа книга е исклучителен труд за феноменологијата на краткиот филм. Токму кратката филмска форма е подрачје коешто е мошне податливо за истражување, и во таа насока Горан Тренчовски ја осмислува/режира книгата како целина составена од повеќе текстуални парчиња, умешно поврзани низ лајтмотивот *парс про тоото*. Со други зборови, ова е темелен прилог во создавањето студиозна скица за препознавањето на краткиот (игран и документарен) филмски субјект.

м-р *Мими Ѓорѓоска-Илиевска*

Книгите на Тренчовски се налик на неговата блескава театарска сцена, натопена со атмосфера, и на неговите кратки филмови за долго паметење. Добрите режисери имаат препознатлив ракопис, но создаваат различни филмови, како Тарковски или Кјубрик, на пример. Авторите кои се повторуваат се налик на повторувачите од училиштата. Буњуел има забележано дека би сакал да сними бакнеж, но под услов тоа да не е веќе снимено. Фактот дека повеќе нема филмови без бакнежи и јурење по улиците (со кола или пеш) го обезвредува поголемиот дел од филмската кинематографија. Да се занимаваш со краток филм, денес како и во зората на кинематографијата, значи да бидеш чесен. Вистина, и во филмовите на Мак Сенет или Чаплин има многу трчаница, но за да се стигне негде, а не за да се удри во сидот.

Горан Тренчовски е интелегентен автор кој во своите книги ја преиспитува сопствената пракса, загледан во професијата како во излог од кој демнат привиденија (не само кај Фриц Ланг). Во *PARS PRO*

TOTO тој е наднесен кад естетиката на краткиот филм тргнувајќи од гледиштето на Роман Јакобсон, кое е и мото и наслов на неговата книга. Таа естетика не се разликува многу од она што се појавува кај мене како прашање: „Може ли од трошките што паднале под софрата пак да се создаде лебот?“ Создавањето на целината од составните делови не е едноставно нешто. Филмот е составен од сцени, сцените од секвенци, а секвенците од кадри. Секвенците треба да ја сугерираат идејата за целината, како што и таа треба да разбудува спомени за одредени кадри (по кои потоа ќе го помниме филмот). Книгата на Тренчовски се занимава со прашањето како да се стори тоа. Основниот проблем е што односот меѓу теоријата и живата пракса не е механички однос. Она што ги оживува телата е истото она што ги оживува и уметничките дела. Тоа не е обична „монтажа“ меѓу деловите и целината. А што е тогаш? Можеби токму оној одамна снимен бакнеж по кој сè уште мечтаеме.

акад. *Мишко Маџунков*

Во проучувањето на секоја целина, во таа смисла и на целината на филмската уметност, пресудно значајно е квалитетното проучување на секој нејзин дел. Компетентниот филмски творец и проучувач Горан Тренчовски во оваа книга за предмет на своето истражувачко интересирање го има краткиот филм како дел на огромното филмското творештво. Користејќи го методот *парс ѝпро ѝојѝо*, тој постигнува врвен квалитет во проучувањето на оваа материја.

д-р *Васе Манчев*