

Игор Старделов

МАНАКИ

Кинотека на Македонија

СОДРЖИНА
CONTENTS

| | |
|---|------------|
| ПРЕДГОВОР | |
| PREFACE | |
| I РАЃАЊЕТО И ПРВИТЕ ГОДИНИ НА ФИЛМОТ | |
| THE BIRTH AND THE FIRST YEARS OF THE FILM | |
| Кинематографската ситуација на Балканот | |
| Appearance of the film in the Balkans | |
| II ЈАНАКИ И МИЛТОН МАНАКИ | |
| JANAKI AND MILTON MANAKI | |
| Битола | |
| Bitola | |
| На која балканска национална култура | |
| и припаѓаат браќата Манаки? | |
| Which Balkan national culture the Manaki Brothers belong to? | |
| III ОПУСОТ НА БРАЌАТА МАНАКИ | |
| THE OPUS OF THE MANAKI BROTHERS | |
| 1. Фотографска дејност | |
| Photographic activities | |
| 2. Филмска дејност | Cin- |
| ematographic activities | |
| 3. Киноприкажувачка дејност | |
| Movie theater “Manaki” | |
| IV ПРИЛОГ КОН ВЕРИФИКАЦИЈА НА ФАКТИТЕ ЗА | |
| ФИЛМСКОТО ТВОРЕШТВО НА БРАЌАТА МАНАКИ | |
| A CONTRIBUTION TO THE VERIFICATION OF THE FACTS | |
| ABOUT THE FILM OPUS OF THE MANAKI BROTHERS | |

| | |
|---|--|
| Кога е купена „Камера 300“ | |
| When was “Camera 300” purchased? | |
| Колку филмови снимиле браќата Манаки | |
| How many films did the Manaki brothers make? | |

| | | |
|------------|---|------------|
| V | СОДРЖИНА И СТРУКТУРА НА ФИЛМСКИОТ ОПУС НА БРАЌАТА МАНАКИ | |
| | CONTENT AND STRUCTURE OF MANAKI BROTHERS’ FILM OPUS | |
| | 1. Пристап | Ar- |
| | proach | |
| | 2. Камера | |
| | Camera | |
| | 3. Филмолошка, историска и естетичка анализа на филмските материјали од браќата Манаки | |
| | Filmological, historic and aesthetic analyze of Manki’s film materials | |
| | 4. Филмолошки сознанија | |
| | Filmological knowledge | |
| | 5. Дали браќата Манаки снимале со една или со две камери? | |
| | Did the Manaki brothers shoot with one or two film cameras? | |
| | 6. Синтетички заклучок | |
| | Sinthetic conclusion | |
| VI. | ИЗРАЗНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ НА МАНАКИЕВСКАТА ПОЕТИКА | |
| | THE ELEMENTS OF EXPRESSION IN THE MANAKI'S POETICS | |
| | 1. Имплицитна монтажа | |
| | Implicit editing | |
| | 2. Структура на доминантните кадри во филмовите на браќата Манаки | |
| | The Structure of the Dominant Shots in the Manaki Brothers' Films | |

3. **Хронотопичност на филмскиот кадар**
Chronotopic of the Film Sequence
4. **Прилог кон семиотиката на филмската слика
на Манакиевци**
**Contribution to the semiotics of the film image
of the Manaki Brothers**
5. **Практикување на филмот како атрактивна
и епска уметност**
Practicing Film as an Attractive and Epic Art
6. **Кинестетичките карактеристики на масовните сцени
во филмското творештво на браќата Манаки**
**Cineastic characteristics of the mass scenes
in the Manaki Brothers' Films**

ПРИЛОГ: Трајна заштита на филмското наследство на браќата Манаки

Ultimate Protection of the Film Heritage of the Manaki Brothers

Сегашна состојба

Present situation

Рестаурација и конзервација

Restavration and Conservation

**Натамошни активности за заштита на
филмскиот фонд на браќата Манаки**

Future activities for preserving of

Manaki Brothers' film materials

ЛИТЕРАТУРА

LITERATURE

ИЗРАЗИ НА БЛАГОДАРНОСТ

Филмската уметност е колективна уметност. Во нејзиното создавање учествуваат повеќе различни творци. Слично е и со нејзиното истражување.

Чувствувајќи дека во создавањето на оваа книга не бев сам, не можам во овој час да не се сетам на луѓето кои ми даваа искрена поддршка во создавањето на ова мое дело. Сакам по овој повод да ја изразам својата особена благодарност на довербата што ми ја укажуваше г-нот Борис Ноневски, долгогодишен директор на Кинотеката на Македонија, на неговата поддршка и верба во мене, теориски и историски да го истражувам целокупниот филмски опус на браќата Манаки, како и на моите колеги Јонче Петковски и Киро Велков кои сесрдно ми помагаа во обработката и систематизирањето на филмските материјали на браќата Манаки. Но, постои еден редок и великодушен човек без чија поддршка веројатно ќе ја немаше оваа книга. Тоа е професорот на скопскиот универзитет, мојот ментор д-р Кирил Темков кому сакам и на овој начин да му ја изразам својата длабока почит и искрена благодарност зашто за цело време при изработката на мојот магистерски труд, од кој произлезе и оваа книга, ме поттикнуваше и ми даваше драгоценa и несебична помош.

Овде би сакал да им се заблагодарам и на колегите од Архивот на Македонија-Подрачно одделение Битола кои ми го овозможија истражувањето на фотографиите од фондот „Браќа Манаки“ и ми помогнаа при нивната идентификација.

Се разбира, голема благодарност и за моето семејство за помошта и поддршката што ја имаа за цело време на моето истражување и во создавањето на оваа книга.

ПРЕДГОВОР

Нашата култура со право се гордее со големиот творечки подвиг на браќата Јанаки и Милтон Манаки. Тие волшебници на фотографската и на филмската камера нè ставија меѓу првите протагонисти на филмската уметност на балканскиот културен простор. Браќата Манаки со право се нарекуваат основоположници на филмот на Балканот. Тие донесоа филмска камера и ги снимиле првите филмски кадри само десет години по раѓањето на филмот во светските културни центри. Кон нивниот пионерски зафат, меѓутоа, се манифестирани две крајности: нивното филмско творештво понекогаш претерано се глорифицира, што се граничи со создавање на своевиден мит за нив, токму на нашиов Полуостров, каде што постои своевидна ментална тежба сè да се митологизира - и нивното дело без причина се омаловажува, т.е. нив ги сведуваат на обични фотографии и кинематографи, само на занаетчии и еснафи, на трговци со фотографии и филмски слики.

Во овој монографски труд, посветен на филмската дејност на браќата Манаки, настојувам да ги превозмогнам тие две крајности и да воспоставам единство меѓу нив, соодветна рамнотежа во согледбата и оценката на нивното дело - ниту безпричински да ги глорифицирам, ниту, пак, да ги потценам нивните напори и дострели. Затоа моето истражување е сконцентрирано врз *фактите* и врз научно констатираните *вредности* како базични елементи на толкувањето и на валоризацијата на еден творечки опус.

Кон творештвото на браќата Манаки најнапред му пристапив позити-вистички.¹ Позитивистичкиот метод го применив, главно, во првите делови на мојот труд. Тоа

¹) За нужноста од позитивистичкиот метод во анализата на уметноста види: Zoran Konstantinovi}, *Pozitivizam u knji`evnosti*, Prosveta, Beograd, 1994; Arnold Hauzer, *Sociologija istorije umetnosti i knji`evnosti*, Nolit, Beograd, 1962.

беше потребно затоа што без еден *добро сфатен позитивизам* не е можно сериозно да се развива ниту едно сознание, односно без негова примена не може да се зборува за научност и за научна постапка во расветлувањето на животот и делото на некој творец и во интерпетацијата на духовните феномени. Во мојот случај, при прецизното елаборирање и прикажување на животниот пат и на творештвото на браќата Манаки, тоа ми овозможи да ги истражам фактите, да допрам до изворите и да ги проучам документите и архивските материјали, а потоа и нивното филмско дело ин еџтенсо и ин цонцрето. Низ еден позитивистички методолошки пристап го подложив на истражување потеклото на браќата Манаки, социјалната средина и историскиот миг на нивното појавување на културната сцена, нивната пионерска работа во нашата, и пошироко, во балканската култура на почетокот на XX век. На тој начин нивното творештво го доведов во органска врска со триве битни културолошки поими: *традиција, иновација и рецепција*. На тоа, имено, му се посветени првите поглавја на моето истражување.

Но, за мојот монографски труд не беа битни само истражувањата на фактите од животот и делото на браќата Манаки. Нивното дело досега беше доживувано и интерпретирано како еднослојна фактографија, како документаристика која непосредно ги регистрира настаните и личностите, а неговата вредност се бараше и изнаоѓаше во визуелната меморија, која дополнително станува културен артефакт и историски извор. Не пренебрегнувајќи го таквото значење, поправо потпирајќи се врз тој план, во овој труд јас ќе се обидам да продрам и во другите слоеви и да препознаам други креативни вредности во опусот на нашите првосниматели. Како естетичка теза, тој сака да пристапи кон нивното творештво од гледна точка на *идеја, креација и презентација*. Значи, настојував првото филмско дело да го опфатам, објаснам и протолкувам од едно *аксиолошко-естетичко* стојалиште. Затоа во оние поглавја во кои вршев естетичко-филмолошка анализа на делото на браќата Манаки, се обидов да го применим феноменолошкиот метод² како соодветен за вредносниот пристап кон творечките процеси и дострели. Феноменолошкиот пристап, чиј втемелувач е Едмунд Хусерл, е примордијално преокупиран со начините како фактите, како нешто

²) Принципите на феноменолошкиот пристап во анализата на уметничкото дело се добро прикажани во книгите: D-r Milan Damjanovi}, *Fenomenologija*, BIGZ, Beograd, 1975; Zoran Konstantinovi}, *Fenomenolo{ki pristup knji`evnom delu*, Nolit, Beograd, 1969.

објективно, ги спознаваме субјективно и ги вреднуваме како духовна и естетска вредност. Феноменолошкиот метод е свртен кон испитување на нашата свест, кон објективацијата на духовните и душевните процеси во неа. Со него успеав прецизно да се сосредоточам врз содржината на естетското доживување на уметничкото дело, кое се објективира во нашата свест во часот на сетилното восприемање. Со *феноменолошката редукција*, во процесот на потрагата по суштината на уметничкото дело, допирам до чистиот естетски интенционален акт, до она што ја легитимира естетската вредност како таква.

Применувајќи ги овие два методолошки пристапа во истражувањето на животот и делото на браќата Манаки, не сметав дека тие методи меѓусебно си противречат еден на друг, туку, напротив, дека корисно и среќно се надополнуваат. На тој начин, фактичките и вредносните судови, со своето меѓусебно органско проникнување, ми овозможија филмското творештво на браќата Манаки да го проследам, откријам и протолкувам како една единствена, неразлучна целост & и како историски, но, исто така, и како релевантен естетски факт.

Што се однесува до начинот на експликација и прикажување на животот и делото на браќата Манаки, решив тоа да го претставам збито, трагајќи по она круцијалното во нив. Токму затоа книгата е разработена како повеќе проблемски заокружени целини, како поглавја во кои се трудев сè да биде средоточено врз она што го оценив за есенцијално, без повторувања, што, инаку, може да биде својствено за еден ваков труд.

Да се изразам филмски - идејата да го „кадрирам“ овој труд во поголем број теориско-историски и естетички секвенци низ кои да ги испитам животот и творештвото на браќата Јанаки и Милтон Манаки потекна од самата суштина на филмската уметност. Таа е уметност на кадарот; кадарот е нејзино главно изразно средство. Ако е така со нејзиното творечко битие, со нејзиниот творечки пристап, тогаш, таа може да послужи како парадигма и за теориско-историско-естетичкиот пристап кон едно конкретно филмско дело.

И РАЃАЊЕТО И ПРВИТЕ ГОДИНИ НА ФИЛМОТ

Кинематографијата како илузија на движењето со брза проекција на многу фотографски слики, фотограми врз екран, е производ на научните откритија во ЦИЦ век. Тука мислам, пред сè, на пронаоѓањето на фотографијата, потем на целулоидната лента и, најпосле, на истражувањата на оптиката на самата камера и на механизмот на проекторот. На тој начин се исполнија некои антиципации уште од времето на Леонардо да Винчи. Науката, поправо научно-технолошките пронајдоци станаа непосредна претпоставка на уметноста. Израснувајќи во мошне популарна уметност, кинематографијата стана сложен систем, грандиозен медиум за масовна забава и комуникација и индустрија која вработува илјадници луѓе.

Откритието на филмот не може единствено да се поврзе за една личност. Во 1891 година компанијата на Томас Едисон успешно ги демонстрирала *Кинетографот*, камера за снимање, и *Кинетоскопот*, направа која му овозможува на едно лице да гледа подвижни слики, слики во движење. Првите, пак, што проектирале подвижни фотограми пред публика, пред повеќе луѓе истовремено, биле браќата Огист и Луј Лимиер. Проекцијата со нивниот *Кинематограф* се одржала на 28 декември 1895 година во париското Гранд кафе³, со што во визуелната практика на луѓето и во системот на уметностите се воведува уште една - филмската.

Набрзо по откривањето, изумот на браќата Лимиер ќе стане голема атракција ширум светот. По претставувањето во Париз, Лимиеровиот *кинематограф* првата јавна проекција во Британија ќе ја има на 21 февруари, а во САД, во Њујорк, на 29 јуни 1896 година.

Патувачките киноприкажувачи истата година пристигнале и на балканските простори. Во Будимпешта првите филмски проекции се одржани на 10 мај 1896 година;

³) Kristin Thompson - David Bordwell, *Film History. An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 1993, pp. 8-9.

во Белград на 25 мај истата година, а само два дена потоа и во Букурешт. Киноприкажувачите на Лимиер на 8 октомври пристигнале и во Загреб, а на 16 ноември 1896 година и во Љубљана. Првите живи слики во Македонија се прикажани во 1897 година во Битола, а на 27 јули истата година и во Сараево.

Првите филмови биле многу кратки, траеле најчесто само неколку минути. Тие биле прикажувани на панаѓури, во музички сали или на кое и да било друго место каде што можело да се намести екран (платно), а просторијата да се затемни. Првите филмови најчесто прикажувале панорами на странски земји и предели, потем содржеле значајни вести и информации од целиот свет, слично на подоцнежните журнари, или биле кратки комедии. Тие биле придружувани со предавачи, со музика, па дури и со активно учество на публиката - значи, иако немале снимен звук и синхронизиран дијалог, тие не биле апсолутно „неми“, како што најчесто се опишуваат.

Браката Лимиер самите ги снимале своите филмови, кои се претежно документарни репортажи.⁴

Како резултат на големиот интерес за новото културно „чудо“, компанијата на Огист и Луј Лимиер ќе формира екипа филмски сниматели, кои ќе крстосуваат ширум светот и ќе снимаат филмски материјали. Но, набрзо публиката во кино салите ќе се засити од кратките прикажувања на секојдневниот живот, па така постепено филмските творци ќе бараат и ќе пронаоѓаат сè повеќе нови изразни средства за новиот медиум.

Покрај браќата Лимиер уште неколку значајни компании и личности одиграа значајна улога во развојот на филмската уметност. За појавата и развојот на кинематографијата особени заслуги имаат Томас Алва Едисон и неговата компанија. На Едисон му го должиме пронаоѓањето на *кинетотографот* и на *кинетоскопот* (прототипи на филмска камера и на проекционен апарат), кои подоцна биле развиени со помош на Англичанецот Вилијам Кенеди Лори Диксон, како и врз идеите на Французинот Етјен Жил Маре. Финалната верзија на *Кинетоскопот* за прв пат била претставена пред јавноста на 9 мај 1893 година во Бруклинскиот институт за уметност и наука.

Така започна натпреварот помеѓу пионерите на филмот. Овој нов творечки жанр ги возбуди духовите и поттикна многу соништа, визии и активности. Анри Клузо за тоа напиша: „Од сите современи пронајдоци овој е најсјаен, единствен што нè вознемирува до крајните длабочини на душата. За прв пат сме сведоци на една синтеза - навистина

⁴) Красимира Терчева, *Киношто вчера и днес*, 1, Народна просвета, Софија, 1989, стр. 13.

уште несовершена - на животот и на движењето, а волшебниот апарат е само на почетокот на својата егзистенција“.⁵

Од 1896 година филмската индустрија во САД зема голем замав, а нај-заслужни за тоа, покрај компанијата „Едисон“ (Едисон), се и компаниите „Мјутоскоп“, подоцна „Бајограф“ (Мутоскопе, Биограпх) и „Витаграф“ (Витаграпх). За овој развој се врзуваат имињата на неколку значајни режисери. Тука, пред сè, мислиме на Џејмс Стјуарт Блектон, Едвин Портер и на Дејвид Грифит.

Родениот Англичанец, Џ. С. Блектон, во Америка работи за „Витаграф“ и прв експериментира во новиот медиум. Тој е автор на првиот анимиран филм во историјата „Хотел на духови“ ("Тхе Хаунтед Хотел" - 1906), кој предизвикал големо воодушевување кај публиката. Нешто подоцна, со неговата позната серија филмови „Сцени од вистинскиот живот“, американскиот филм го доживува својот прв значаен подем.

Едвин Портер работи за компанијата „Едисон“ и сè до 1902 година, како и повеќето автори, снима разни настани од секојдневниот живот. Славата ја достигнува со „Животот на американскиот пожарникар“ ("Тхе Лифе оф ан Америцан Фиреман" - 1902) и, особено, со првиот вестерн, „Големиот грабеж на воз“ ("Тхе Греат Траин Роберпс" - 1903), со кој се удрени темелите на овој жанр во Америка.

Во своите почетоци, Дејвид Ворк Грифит работи во „Бајограф“ како артист и сценарист. Дури од 1908 година започнува да режира и за шест години ќе сними над четиристотини филмови. Своите антологиски дела ќе ги сними во 1915 и 1916 година - „Раѓањето на нацијата“ ("Тхе Биртх оф а Натион") и „Нетрпеливост“ ("Интолеранце").

Меѓу пионерите на филмот треба да се истакне и споменатиот В. К. Л. Диксон, кој во 1897 година се вратил во Британија (претходно, во 1895 година, го напуштил Едисона) и со неговата Бајограф камера снимил неколку значајни личности и настани: Процесија на кралицата Викторија, потем Кајзерот Вилхелм, Императорот Франц Јозеф и други. Но, најзначајно документарно остварување на Диксон, секако, се снимките од Бурската војна, преточени во документарниот филм „Бајограф во битка“ ("Тхе Биограпх ин Баттле" - 1901).

Од оваа страна на Атлантикот биле, исто така, формирани повеќе компании. Во Франција, на пример, Шарл Пате ја формирал својата компанија „Пате“ (Патхѐ), која

⁵) Цитирано според Zbignjev ^e~ot-Gavrak, *Istorija filmske teorije do 1945 godine*, Institut za film, Beograd, 1984, стр. 28.

била водечка во Европа, особено во периодот од 1903 до 1909 година. За тоа, особено значење има раководењето на бившиот вариететски артист Фердинанд Зека, кој едновременно бил и сценограф, и режисер, и писател, и артист.

Компанијата „Пате“ го снимила *првиот филм за Македонија* во 1903 година. Реализацијата на „Колежите во Македонија“ била инспирирана од Илинденското востание. Тоа е најстар филм за Македонија за којшто досега се знае. Филмот бил долг 35 метри, а неговото прикажување траело околу 2 минути. „Колежите“ се снимени во студијата на компанијата во Венсан, близу Париз. Значи, станува збор за режирани, исценирани дејствија, а не за документиран автентични настани. Копија од филмот, за жал, не постои, но, според написите во печатот, пред публиката биле прикажани сцените „Востаници во заседа“, „Востанички водач во турско ропство“, „Атентат со динамит врз источниот експресен воз“.⁶

За создавањето на филмот како уметнички вид особено значење, кон крајот на ЦИЦ и почетокот на ЦЦ век, имал Французинот Жорж Мелиес, водачот на илузионистичкиот театар „Робер Уден“ (Роберт Худаин), кој бил најпродуктивниот филмски пионер во Европа и инаугуратор на творечкиот филмски проседе. За историјата на филмот од исклучително значење се неговите фантазмагорични филмски остварувања „Кабинетот на Мефисто“ ("Le cabinet de Méphistophélès" - 1897), „Проклетството на Фауст/Фауст и Маргарита“ ("Amnatiон de Фауст/Фауст et Маргуерите" - 1898), „Патување на Месечината“ ("Le voyage dans la lune" - 1902) и многу други.

Во Франција, во исто време работат уште две значајни продуцентски компании: „Гомон“ (Гаумонт) постигнува голем успех со ангажирањето на режисерот Луј Фејад, автор на серијата за Фантомас (Фантôмас), а снимателите на „Еклер“ (Ецлаир) особено значајни материјали забележале за време на Балканските и на Првата светска војна.

Покрај Франција, новиот медиум и во Англија имал бурен развој. Нај-заслужни за тоа беа тројцата членови на Брајтонската школа: Роберт Вилијем Пол, Џорџ Алберт Смит и Џејмс Вилјамсон.

Роберт В. Пол најпрвин започнал како производител на филмска опрема, а дури подоцна станал филмски продуцент. Како и другите филмски пионери, и Пол првин снимал филмови со дневни актуелности, но за одбележување е неговата кратка

⁶Податоците се користени од списанието „Кинопис“, бр. 13: *Хронологија*, Кинотека на Македонија, Скопје, 1995, стр. 38.

комедија „Додворувањето на војникот“ ("The Soldier's Courtship" - 1898). Пол ќе остане забележан по тоа што во 1898 година го изградил првото филмско студио во Британија, како и по воведувањето на она што тогаш го нарекувале „трик фотографија“, односно на специјалните ефекти.

Џорџ Алберт Смит кон крајот на 1896 или почетокот на 1897 година, по гледањето на филмовите на браќата Лимиер во Лондон, ја купува својата прва камера и започнува да снима филмови, а во 1899 година го гради второто студио во Британија. Од самиот почеток Смит снима филмови на илузија. Во своите филмови од 1898 година „Хипнотизер“ ("The Mesmerist") и „Фотографирање на духот“ ("Photographing a Ghost") тој користи двојна експозиција за да произведе многу впечатливи духови. Освен тоа, Смит е заслужен за веројатно еден од првите обиди за монтажа, како и за употреба на паралелното дејство во филмот. Смит блиску соработувал и со Американецот Чарлс Урбан, што довело до најголемиот технички триумф во неговата кариера - до развојот на првиот успешен колор процес во кинематографијата, наречен „кинемаколор“.

Третиот претставник на Брајтонската школа Џејмс А. Вилјамсон најпрвин, почнувајќи од 1898 година, снима кратки (едноминутни) филмови според примерот на браќата Лимиер. Но, неговиот главен придонес во кинематографијата е во тоа што тој се надоврзува на неговиот колега и пријател Џ. А. Смит и го развива првичното користење на монтажната постапка во филмот, во неговото остварување „Напад на кинеската мисија“ ("Attack on a Chinese Mission" - 1900). И Вилјамсон гради сопствено студио во 1902 година и започнува да снима пософистицирани комедии и драми. Неговата продукција, во споредба со другите филмски творци, не била голема, но била „пофилмична“ и „пореалистична“, што му овозможило да ги продава своите филмови и во Америка. А неговата компанија „Кинематограф Вилјамсон“ долги години произведувала филмски камери и друга опрема за развивање и копирање. Особено успешни биле неговите камери за воздушно снимање, кои се користеле и во двете светски војни.

Под влијание на експанзијата на француската кинематографија во почетокот на XIX век, во Англија почна да стагнира филмското производство. Единствен кој успеваше да им се противстави на француските компании „Пате“, „Гомон“ и „Еклер“, бил Американецот во Англија Чарлс Урбан. Неговата компанија „Ворвик Трејдинг“ најпрвин само дистрибуирала филмови, но набргу започнала и со снимање кратки и

документарни дела. Особен интерес Урбан покажал во користењето на филмот како образовно средство. Освен тоа, „Ворвик“ набрзо почнал и со производство и продажба на филмски камери. Во 1903 година Урбан, со помош на Ц. А. Смит, ја формирал компанијата „Чарлс Урбан Трејдинг“ (Цхарлес Урбан Традинг Цо.), најпрвин само како филмски продуцент, а подоцна и како производител на филмска опрема. Во 1906 година, Урбан станал британски граѓанин и во јули истата година, заедно со неговиот колега Смит, го извел првиот успешен тест на филмскиот колор процес „кинемаколор“. Но, првата демонстрација на овој процес ќе се одржи дури на 1 мај 1908 година во Лондон.

Урбан не верувал многу во играниот филм и затоа се ангажирал во производството на филмски репортажи, што неговите сниматели-дописници ги забележувале ширум Европа и светот. Неговиот најголем успех е спектакуларниот колор филм (должината во метри не се знае, но траел околу два и пол часа) снимен во 1911 година во Индија, за време на посетата на кралот Џорџ V на Делхи, Бомбај и Калкута.

Чарлс Урбан и неговата компанија се значајни за македонската кинематографија по две нешта. Најпрвин, снимателот на компанијата „Чарлс Урбан Трејдинг“ Чарлс Рајдер Нобл на крајот на 1903 и почетокот на 1904 година престојувал во Пиринска и Југоисточна Македонија и снимил осум документарни филмови за настаните по Илинденското востание. Според каталогот на компанијата станува збор за насловите *Една чета на востаници во заклон*, *Една чета македонски востаници во движење*, *Примање на нов член во една востаничка чета*, *Македонски востаници се борат со Турците*, *Народни игри од Македонија и Бугарија*, *Бегалци во Самоков*, *Празникот на Св. Јован во Рилскиот Манастир* и *Бегалци во Рилскиот манастир*. Вкупната должина на монтираните филмови изнесувала 843 стопи или 253 метри, а проекцијата (со брзина од 16 слики во секунда) траела 15 минути. За жал, филмовите не се сочувани, но за нивната содржина постојат повеќе пишувани документи и фотографии. Од сите филмови два наслова се издвојуваат. Во *Македонски востаници се борат со Турците* е снимена драматична пресметка, при што еден востаник загинава. Веројатно станува збор за едно од првите убиства снимени „во живо“ на филм. Вториот филм, *Празникот на Св. Јован во Рилскиот Манастир* е долг околу 45,5 метри и во него, покрај манастирот и процесиите, се забележани и бегалци од Македонија. Филмовите на Нобл биле прикажувани во Лондон, при што предизвикале голем интерес и публицитет. За

нив, имено, пишувале британските дневни и неделни весници: "Блацк анд Њхите", "Морнинг Пост", "Тхе Стандард", "Финанциал Неџс" и "Тхе Пелицан".⁷

Вториот факт, многу поважен за раѓањето на македонската кинематографија, е тоа што *првите филмови снимени од браќата Манаки* биле реализирани со камера од производниот асортиман на компанијата „Чарлс Урбан Трејдинг“. Тоа била 35 мм камера од моделот "БиосCOPE" и тоа 300-тиот број.

Кинематографската ситуација на Балканот

Многу бргу по првата проекција на браќата Лимиер во Гранд кафе, филмот доаѓа и на Балканот. Овде ќе изнесам неколку информации без при тоа да се обидувам хронолошки да ги систематизирам за да не му го доделувам, или пак да му го одземам приматот на одредена балканска култура.

Првата проекција во Романија била одржана во Букурешт на 27 мај 1896 година, во салонот на весникот „Независна Романија“ (Л’ Индепенденце Роумание).⁸ Филмските проекции продолжиле сè до септември и тоа во неколку сали. Првиот филм снимен во Романија е *Кралската парада на 10-ти мај 1897 година*. Негов снимател бил францускиот оптичар и фотограф Пол Мени (Паул Мену). Во следните два месеца ќе бидат реализирани уште 16 филмски журнари. Интересно е да се спомене уште еден наслов. Во 1898 година докторот Георге Маринеску (Георге Маринесцу), со помош на снимателот Константин Попеску (Цонстантин М. Попесцу), го снимил научниот филм *Тежкотиите во одењето при органска хемифлегија*. Во септември 1911 година е снимен и првиот романски игран филм *Фатална љубов*. Режиер на филмот е Григоре Брезану (Григоре Брезану), снимател е Французинот Виктор де Бон (Вицтор де Бон), а во филмот, меѓу другите настапиле и Луција Стурса (Луциа Стурдза), Тони Буландра (Тони Буландра) и Григоре Брезану (Григоре Брезану).

Редовните филмски проекции во Букурешт започнале во 1905 година, а првата специјализирана зграда за кино проекции била Волта, изградена во 1909 година.

⁷⁾ Ibid., стр. 40, 42 и 44.

⁸⁾ Мариан Цуцуи, *Романскиот филм во рамките на балканскиот културен контекст*, Меѓународен симпозиум „Филмот во балканскиот културен контекст“, Скопје, 22-24.11.2002 година.

Филмските прегледи *Филмски магазин* започнале да се произведуваат во 1912 година од кога се појавуваат и првите продуцентски компании.⁹

Првите филмски проекции во Словенија биле во 1896. Чарлс Кресе (Цхарлес Црасе) од Амстердам во октомври во Марибор, а во ноември најпрвин во Целје а потоа и во Љубљана прикажувал седум кратки филмови. Од 1896 до 1900 година во Словенија гостувале повеќе патувачки биоскопи а првата проекција со Лимиеровиот кинематограф на Лимиеровите филмови во Љубљана, на 21.9.1898 година, ја организирал Хајнрих Пеган (Хеинрицха Пегана) од Трст. Првите метри на словенечкиот филм, ги снимил адвокатот од Љутомер, Карол Гросман, во 1905 година, на аматерска 17.5 мм камера.

Сопственик на првиот постојан биоскоп во Љубљана бил фотографот Даворин Ровшек. Премиерната претстава била одржана на 21.4.1906 година во големата сала на Гранд хотелот *Унион*. Следните неколку години постојани кина, освен во Љубљана, се отвориле и во Пула, Ајдовшчина, Птуј, Марибор, Горица и други градови.

Во 1928 година Јанко Равник, Егон Планиншек и Милан Кам ги започнале подготовките за снимањето на првиот словенечки игран филм *Во кралството на Златорог*. Сценариото го напишал писателот Јуш Козак а снимател и режисер на филмот бил Јанко Равник. Во филмот играле Јожа Чоп и Миха Поточник а премиерата била одржана на 29.8.1931 година.¹⁰

Во Србија првата филмска проекција ја организирал претставникот на браќата Лимиер, Андре Каре (Андре Царре). Тој на 6 јуни 1896 година, во Белград прикажал неколку филмови на браќата Лимиер. Снимањето на првите подвижни слики во Србија, исто така се поврзуваат со името на Каре. Имено, по кратко отсуство, тој повторно доаѓа во Белград, во почетокот на 1897 година и во февруари и март тој снимил неколку кратки филмови.¹¹ Се претпоставува дека во Црна Гора коинцидираат првите прикажувања на филмови и филмски снимања. Тоа веројатно било кон крајот на 1901 или почетокот на 1902 година. Веројатно тогаш во Цетиње престојувал Фердинанд

⁹) Податоците се користени од Мариан Цуцуи, *Op. cit.*

¹⁰) Податоците се користени од Љиљана Недич, *Словенечкиот филм 1895-1945*, Меѓународен симпозиум „Филмот во балканскиот културен контекст“, Скопје, 22-24.11.2002 година.

¹¹) D-r Dejan, Kosanovi}, *Poveci kinematografije na tlu Jugoslavije (1896-1918)*, Institut za film - Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985, str. 38-40.

Сомоги (Фердинанд Сомогси) и го снимил филмот *Црните планини, на дворот на владетелите на Црна Гора*.

Покрај веќе споменатиот Андре Каре и неговата активност, во Србија во 1900 година бил снимен уште еден значаен филм, *Свадбата на Кралот Александар Обреновиќ со Драга Машин*, во продукција на будимпештанската компанија „Уранија“. Но, најстар сочуван филм снимен во Србија е *Крунисувањето на српскиот крал Петар Први*. Во реализацијата на овој филм учествувале двајца Англичани, Арнолд Вилсон (Арнолд Њилсон), адвокат од Шефилд, и Френк Сторм Мотершоу јуниор (Франк Сторм Моттерсхањ Јр.), новинар и фотограф од "Схефилд Пхото Цомпанс".

Сопственикот на првиот постојан биоскоп во Србија, Светозар Боториќ, бил и прв српски производител на филмови. Во 1911 година тој го изнајмил францускиот снимател Луј Питролф де Бери (Луис Питролф де Беерс) кој снимил два филмски журнала. Подоцна Боториќ го реализирал и првиот српски игран филм *Караѓорѓе*. Режиер на филмот бил театарскиот писател и режисер Илија Станоевиќ, снимател бил де Бери, а во главната улога настапил актерот Милорад Петровиќ. Во Белград филмот бил прикажуван во октомври и во ноември 1911 година.¹²

Додека појавата и развојот на филмот на Балканот, беше резултат на поединечни и индивидуални опити, за Унгарија, пак, можат да се поврзат првите обиди за сопствено национално самоизразување и за почетокот на организираното филмско производство. Претпријатието *Пројектогранх* во 1908/09 година произвело 11 филмови од разни жанрови. Миклош Фалуди (Миклос Фалуди) во 1911 година го изградил првото филмско студио. Првото филмско списание *Кинематограф* е покренато веќе во 1907, а во 1909 година е основан *Сојузот на унгарските кинематографи*, кој издавал свој весник. Со порастот на филмското производство поголема група унгарски интелектуалци филмот го одбираат за своја професија. Меѓу нив двајца особено се истакнуваат, кои подоцна ќе стекнат меѓународен углед, во американската, односно во британската кинематографија: Михалу Кертез (Михаел Цуртиз) и Сандор Корда (Алеџандер Корда).¹³

¹²⁾ Податоците се користени од Dejan Kosanoviќ, Op. cit. str. 77-83.

¹³⁾ Податоците се користени од Борис Ноневски, *Елементи за дефинирање на националните кинематографии и социјално-културниот контекст на појавата и развојот на балканските национални кинематографии*, Меѓународен симпозиум „Филмот во балканскиот културен контекст“, Скопје, 22-24.11.2002 година.

Овој кус вовед во историјата на раѓањето на филмот и на првите години на кинематографијата воопшто може да биде илустрација колку браќата Јанаки и Милтон Манаки успеале да го следат трендот на светскиот и европскиот филм и паралелно со брзите и големите пробиви на оваа уметност неа да ја пренесат кај нас, ставајќи ги нејзините темели во нашата култура.

ИИ ЈАНАКИ И МИЛТОН МАНАКИ

Феноменот на Јанаки и Милтон Манаки, како медиумски чудотворци од почетокот на векот на нашиве духовни простори, не е парадигматичен за малите европски култури, па ни за нашата.

Додека повеќето гранки на производството и на творештвото кај нас се јави-ле многу подоцна отколку во развиените земји, благодарейќи им на браќата Манаки нашата кинематографија не само што не доцни, туку во историска смисла се мери со големите европски култури. Од појавата на филмот на браќата Лимиер одвај помина една деценија, а во Македонија сликите што се движат не само што се проектираа, туку и изворно се создаваа. На браќата Манаки треба да им благодариме што тие македонската кинематографија и македонската филмска култура, воопшто, ги вредија

во пионерските уметности на нашиве југоисточно-европски, балкански простори. На тој начин, во системот на македонските уметности кинематографијата има посебен, би можеле да речеме дури авангарден статус, со што браќата Манаки се „издигаат не само на највисокиот пиедестал во нашата филмска историја, туку и во Пантеонот на македонската култура“.¹⁴

Можеби, претставува своевиден парадокс тоа што една уметност каква што е филмот, која се базира врз развиена техничка база, заживеала толку рано во една претежно рурална средина, каква што е македонската на почетокот на XX век. Но, треба да се истакне, дека Македонија во времето на појавата на браќата Манаки, заради колежите во неа и нејзините крвави востанија, заради херојските подвизи и саможртви на нејзините херои, го сврте кон себе вниманието на Европа и на светот воопшто. Од друга страна, во Македонија, како крстосница меѓу Исток и Запад, започнува да циркулира не само нов капитал, туку и нови луѓе, а со тоа и нови идеи. Луѓето од Европа минуваат низ неа, наши луѓе заминуваат во Европа. Таа циркулација меѓу Европа и Македонија кај нас почна брзо да ги донесува информациите за новостите и настаните што се случуваа во развиениот свет. Една од тие информации, токму пронајдениот кинематографски апарат што може да го снима движењето, допира до браќата Манаки и тие него, како инвентивни луѓе во нашата култура на почетокот на XX век, брзо го инсталираат во Македонија, со тоа ставајќи ги темелите на новата уметност во Битола, која во тоа време е во вистинска смисла европски град, и со својата архитектура, и со своите институции, но и со иницијативите и идеите на луѓето кои живеат и дејствуваат во него.

*

*

*

Јанаки (1878-1954) и Милтон (1880-1964) Манаки се родени во селото Авдела, во близина на Гревена, на падините на планината Пинд, во денешна Република Грција. Селото Авдела се наоѓа на источната страна на планината Пинд. Заедно со уште шест други села припаѓало на пиндско-влашките населби во границите на етнографска Македонија.

¹⁴ Борис Ноневски, *Филмскојто столетие во Македонија*, „Кинопис“, бр. 13, Кинотека на Македонија, Скопје, 1995, стр. 5.

Во семејството на Димитри и Луша Манаки, покрај синовите Јанаки и Милтон, се родиле уште и три ќерки: Евантија, Василика и Стерјана.

Нивниот таткото Димитри бил чифликсајбија, со пробудена самосвест. Тој, имено, се залагал и го помагал отворањето романски училишта и воведувањето на православна богослужба на влашки јазик во црквите. Тој бил еден од поактивните борци за влашкото осознавање како посебен народ, со свој јазик, обичаи и култура.

Кога станува збор за датумите на раѓање на браќата Манаки, во различни извори постојат различни податоци. Според Александар Крстевски¹⁵, Јанаки Манаки е роден на 18 мај 1878, при што се укажува дека како година на раѓањето во други извори се приведува и следната, 1879 година. Истиот факт го среќаваме и кај Христос Христовулу во неговата книга „Браќата Манаки - грчки пионери на балканскиот филм“.¹⁶ Георгиос Егзарху, пак, во неговата книга „Браќа Манаки“, е категоричен наведувајќи дека Јанаки е роден во Авдела во 1879 година.¹⁷ Павле Константинов во неговата книга „Браќа Манаки“ ги наведува и двете години, и 1878 и 1879, како години на раѓањето на Јанаки Манаки.¹⁸

Милтон Манаки, според Александар Крстевски¹⁹, е роден на 9 септември 1882 година. Овој автор, меѓутоа, забележува дека како години на раѓањето на Милтон Манаки кај различни автори се среќаваат уште и 1880 и 1884.²⁰ Христовулу²¹ го користи истиот датум, додека, пак, Егзарху²² вели дека тоа е годината 1881. Павле Константинов го наведува датумот 9 септември 1880 годината, но притоа забележува дека во документацијата, како години посочени за неговото раѓање, се среќаваат уште и 1882 и 1884.²³

¹⁵ Александар Крстевски, *Семејството Манаки*, во книгата *Творештво на браќата Манаки*, Архив на Македонија и Матица Македонска, Скопје, 1996, стр. 20.

¹⁶ Christos Christodoulou, *The Manakis Brothers. The Greek Pioneers of The Balkanic Cinema*, Organization for the Cultural Capital of Europe Thessaloniki 1997, Thessaloniki, 1995, p. 51.

¹⁷ Giorgios Exarchoy, *Αδελφοί Μανакία (The Manaki Brothers)*, Gavrilidis Publishing House, Athena, 1991, p. 233. При тоа, на стр. 32 има публикувано и документ за раѓањето на Јанаки Манаки.

¹⁸ Павле Константинов, *Браќа Манаки*, „Млад Борец“, Скопје, 1982, стр. 24.

¹⁹ Александар Крстевски, *Семејството Манаки*, цит. дело, стр. 31.

²⁰ Ibid., стр. 31, фус нота 55.

²¹ Christos Christodoulou, *The Manaki Brothers*, op. cit., p. 51.

²² Giorgios Exarchoy, *Αδελφοί Μανакία*, op. cit., p. 233.

²³ Павле Константинов, *Браќа Манаки*, цит. дело стр. 31.

Според истражувањата и споредбите што ги извршив, се согласувам со тврдењата на Павле Константинов, како еден од најстудиозните иследувачи на животот и делото на Манакиевци, односно дека пионерите на кинематографијата на Балканот се родени - Јанаки во 1878, а Милтон во 1880 година.

Јанаки Манаки основното образование го завршил (во романското училиште) во родното место Авдела. Во 1897 година во Битола завршил романска гимназија, по што се враќа во родното место, во очекување на известување за вработување како учител. По повеќемесечно чекање, првата учителска служба ја добил на 18 април 1898 година²⁴, во селото Имер, недалеку од Јанина. По низа менувања на работните места, на 18 октомври 1899 година²⁵ Јанаки добива решение со кое е назначен за професор по калиграфија и цртање во романската трговска гимназија во Јанина. Во меѓувреме, на 18 февруари 1898 година, Јанаки отворил фотографско ателје во Јанина.²⁶ Според Христоролу, Јанаки Манаки го отворил ателјето во март 1898 година²⁷, а во гимназијата во Јанина се вработил на 10 октомври истата година.²⁸

За разлика од постариот брат, Милтон немал голема желба за школување. По завршувањето на основното училиште во Авдела, тој се запишал во романската трговска гимназија во Јанина, но го завршил само првиот клас. Бидејќи Милтон не покажал голем интерес за изучување на некаков занает, татко му го испратил во Јанина да му помага на постариот брат и да го изучува фотографскиот занает.

Во ателјето, Јанаки работел сам до јули месец 1898 година, кога во Јанина доаѓа и помладиот брат Милтон. Така почнува нивната заемна соработка.

Со немирен дух и со голема трудољубивост, набргу Милтон станува мајстор на фотографијата. Сè што научил му должел на брата си, под чие големо влијание бил за сето време на престојот во Јанина. Разликата во карактерите и во образованието, меѓутоа, не била пречка за нивната креативна и професионална соработка. Уште повеќе, во нивното фотографско и снимателско творештво тие непосредно соработувале, се надополнувале и се надоградувале, создавајќи хомогена целост.

²⁴) Александар Крстевски, *Семејството Манаки*, цит. дело, стр. 21.

²⁵) Ibid., стр. 21.

²⁶) Ibid.

²⁷) Christos Christodoulou, *The Manaki Brothers*, op. cit., p. 69.

²⁸) Ibid., p. 52.

Во периодот од 1898 до 1905 година, кога работеле во ателјето во Јанина, браќата Манаки често патувале, фотографирајќи со своите фотоапарати. Во овој период тие посетиле повеќе од 40 населени места во јанинската област, биле во Битола и битолско, во Лариса и во Солун.²⁹

За време на неговото учителствување во Јанина, Јанаки Манаки имал големи проблеми со грчката пропаганда, спроведувана од страна на Грчката патријаршиска црква, поради што бил принуден да се исели од Јанина. Во својата книга, Христоводолу наведува еден настан којшто го смета како причина за напуштањето на Јанаки на неговото работно место во гимназијата во Јанина.³⁰ Имено, во април 1905 година во Јанина дошле, со дозвола од Хилми Паша, кој бил главен инспектор на три македонски вилаети, два романски училишни инспектора Лазарос Думас и Јаниа Хондрозомос. Целта на нивната мисија била да ги посетат селата во Епир во кои се зборувало влашки, за притоа да извршат инспекција на тамошните романски училишта. Но, што, всушност, се случило по оваа божемна инспекција? Нешто подоцна, во почетокот на месец мај, група Власи од селото Војуса, предводени од двајцата „инспектори“, направиле инцидент и се судриле со полицијата, при што властите уапсиле седум луѓе. Покрај „романските инспектори“, бил уапсен и еден фотограф, професор во романското училиште - имено, Јанаки Манаки - кој поради овој настан во мај 1905 година бил отстранет од работното место во гимназијата. Исто така, му била укината и дозволата за понатамошна работа на неговото фотографско ателје во Јанина.

Овој настан, несигурноста со вработувањето, како и постојаните проблеми и закани, биле причина Јанаки и Милтон Манаки да се преселат во Битола. Јанаки, впрочем, таму завршил гимназија, го познавал градот и одреден број луѓе, а освен тоа Битола во тој период била општествено-политички, трговски и културен центар на овие простори. По низа патувања до Битола и престои во градот, во 1904 година тие купиле дворно место на главната улица Широко сокак, а наредната 1905 година на Јанаки му било овозможено повторно да отвори фотографско ателје. Така браќата Манаки во 1905 година го изградиле и го отвориле познатото „Ателје за уметничка фотографија“. Нешто подоцна, на 1 септември 1906 година Јанаки се вработува во романската гимназија во Битола како професор-маестро по калиграфија и цртање.³¹ Според

²⁹⁾ Александар Крстевски, *Семејството Манаки*, цит. дело, стр. 32.

³⁰⁾ Christos Christodoulou, *The Manaki Brothers*, op. cit., p. 56.

³¹⁾ Александар Крстевски, *Семејството Манаки*, цит. дело, стр. 23.

Христоводу, пак, Јанаки Манаки бил назначен за професор во романската гимназија во Битола на 1 септември 1905 година.³²

Битола

Битола, „градот на конзулите“, во втората половина на ЦИЦ и почетокот на XX век била административен, политички, економски и културен центар во Македонија. Голем економски просперитет достигнала во почетокот на XX век, сè до разурнувањата во Балканските и во Првата светска војна. За развојот на Битола како стопански центар, големо значење имала нејзината специфична местоположба. Таму уште од дамнина се вкрстосувале патиштата меѓу Исток и Запад (Виа Егнатија) и Северот на Европа кон Југот на Егејот и Медитеранот. Освен тоа, градот бил и развиен политички и дипломатски центар, седиште на голем број регионални институции и странски претставништва, што влијаело врз неговиот развој.

Бројот на населението во Битола од почетокот на XX век не може со сигурност да се одреди. Во 1902 година градот имал 37000 жители (по В. Кжнчов), во 1906 година по Маеровиот лексикон 50000, а по најновата статистика од 1910 година 52729 жители.³³ Според Трајче Грујоски³⁴, во 1910 година Битола имала 48310, во 1921&28418, во 1931&32982 и во 1937 година 33024 жители. Според податоците што се среќаваат во почетокот на минатиот век Битола била убава урбана населба, полна со зеленило, на сите страни имало градини и бавчи со дрвја околу куќите кои биле пространи и големи. Во градот имало многу убави јавни згради, почнувајќи од Валијатот, потем козулатите, црквите, џамиите и синагогата, кафеаните и ановите. Исто така имало и граѓански и воени школи и болници. Од сите овие згради, први паѓале во очи зградите на касарните. Само двете главни касарни можеле да примат 8000 војници. Покрај тоа, во Битола имало и 10 главни пазари и голем број занаетчиски дуќани.³⁵

Врз засилувањето на општествено-економскиот развој на Битола кон крајот на ЦИЦ и почетокот на XX век влијаела нејзината местоположба со сообраќајните

³²) Christos Christodoulou, *The Manaki Brothers*, op. cit, p. 56.

³³) Јован Хаџи Васиљевиќ, *Град Биџољ*, Београд, 1911, стр. 10-11.

³⁴) Трајче Грујоски, *Биџола & дејствието на основните фактори врз општествено-економскиот развој*, докторска дисертација одбранета на 2.06.1965 година на Економскиот факултет во Скопје, стр. 201.

³⁵) Според д-р Јован Хаџи Васиљевиќ, цит. дело, стр. 13-19.

комуникации, нејзиниот статус на важен стратешки пункт на Отоманската империја, како и присуството и проникнувањето на различните цивилизациски и културни вредности.

Во Битола и битолско биле развиени неколку стопански гранки, но сепак доминантно место во овој период имало занаетчиството. Кон крајот на ЦИЦ век се појавиле и првите индустриски претпријатија: за мелење брашно (мелници), за пиво, мраз, бонбони, текстил, сапун, а најголемото претпријатие бил Монополот за тутун. Во 1924 година проработела и првата електрична централа. Земјоделството било на мошне ниско ниво, а од сточарството предничело одгледувањето овци и кози. Сообраќајните врски кои претходно биле релативно лоши, со завршувањето на пругата Битола-Солун во 1894 година, силно ја поттикнале комуникацијата меѓу луѓето и размената на стоки и добра.

Благодарение на новата сообраќајна инфраструктура и на нејзината местоположба Битола во овој период била и главен трговски центар, со голем број пазари и повеќе богати трговци со различна стока.³⁶

Во „градот на конзулите“ било забележливо присуството на странските дипломатски претставништва. Тоа значело и присуство на Европа во Битола. Дипломатските претставништва во Битола почнале да се отвораат кон средината на ЦИЦ век. Прва од големите европски држави свое дипломатско претставништво отворила Австро-Унгарија во 1851 година. Веќе наредната 1852 година започнале дипломатските активности на конзулот на Велика Британија. Франција свое дипломатско претставништво отворила во 1854 година, а Русија во 1861 година. Од другите земји во Битола биле присутни Србија од 1889, а Италија и Романија од 1895 година.³⁷ Дипломатите ќе внесат дополнителна раздвиженост, нови културни содржини и манири. Во Битола ќе се приредуваат приеми и балови. Новото граѓанство ќе се огледува и ќе ги прифаќа начинот на однесувањето и модата на европската елита.

Поради геополитичката положба и економската моќ, Битола, многу рано ќе го привлече интересот и дејствувањето на странските пропаганди. Една демографска и

³⁶ Сребре Дамчевски, *Својанскиот развој на Битола кон крајот на XIX и почетокот на XX век*, во книгата *Творештво на браќата Манаки*, Архив на Македонија и Матица Македонска, Скопје, 1996, стр. 141-154.

културна особеност, е причина за посебната привлечност на Битола. Тоа е нејзиниот космополитизам, шаренилото на националности, јазици, вери и култури. Битола на смената на вековите била своевидна балканска Казабланка низ која се мотале разузнавачки проматари и острастени агитатори.

Првичните креатори на пропагандната активност биле постојните странски претставништва. Но, уште од почетокот било јасно дека во предност е оној што ги контролира црквата и образованието. Заради тоа тие правеле големи усилби, најчесто не бирајќи средства, да се инфилтрираат во нивната дејност. Друг вид пропаганда биле публикувањето сознанија и податоци „научно“ поткрепени од познати и признати „научници“ кои „истражувале“ во Македонија и, особено, во Битола. Книгите, списанијата и весниците, исто така, биле моќно пропагандно средство. Битола во втората половина на ЦИЦ век избилувала со книжарници, библиотеки и читалишта. Имало и други побрутални форми на пропагандна активност: уништување книги, поткупување луѓе, прифаќање деца од сиромашни семејства во интернат, но најтешко подносливи биле заканите, палењето и уништувањето на имотите и убиствата на луѓето.

Кон сето ова треба да се додадат и честите масовни улични манифестации како и посетите на значајни странски личности. Таквите пропагандни активности меѓусебно ги спротивставувале и ги делеле луѓето и градот. Но, и покрај сè, сите странски пропаганди не успеале, барем не целосно, и особено не трајно, да ја постигнат својата цел.³⁸

И покрај сите пропагандни усилби, кон крајот на ЦИЦ век, Битола го сочувала својот идентитет. Таа била и останала автохтон културен центар, град со богат духовен живот во кој се мешале културните достигнувања на Европа и Ориентот. Во тој период особено е развиен музичкиот живот со повеќе различни оркестри и хорови. Интересот за книгата и за литературата бил, исто така, голем, а првиот весник „Монастир“, на

³⁷⁾ Според м-р Јован Д. Кочанковски, *Странски дипломатски претставништва во Битола*, во книгата *Творештво на браќата Манаки*, Архив на Македонија и Матица Македонска, Скопје, 1996, стр. 167-184.

³⁸⁾ Александар Стерјовски, *Странските пропаганди во Битола*, во книгата *Творештво на браќата Манаки*, Архив на Македонија и Матица Македонска, Скопје, 1996, стр. 217-227.

турски јазик, излегол во 1890 година.³⁹ Драмскиот живот има значајно место. Уште во 1905 година е изградена театарска зграда. Ликовното творештво има своја традиција.

Но, во културниот живот на градот посебно поглавје му припаѓа на филмот кој во Битола пристигнал реалтивно бргу по неговата промоција во Париз во 1895 година. Битолчани веќе во 1897 година имале можност да ги видат првите живи слики кога неидентификувана брачна двојка од Италија, преку Драч и Корча допатувала во градот и прикажувала филмови од француско производство. Битола долго време предничела во развивањето на киноприкажувачката дејност и ширењето на филмската култура и на почетокот на XX век. Во 1906 година во хотелот „Шарк“ филмски проекции одржувало патувачкото кино на Италијанецот Пјетро Чинези. Битолчаните Ташко и Коста Чому во 1909 година ја закупиле салата на Битолскиот театар и таму започнале да одржуваат филмски проекции. Во 1918 година проработеле две нови кина. Повратникот од Америка Лазо од с. Цапари отворил постојано кино во својот хотел „Америка“, а Коста и Димитри Чому отвориле кино во хотелот „Солун“. Михаил Пема во 1920 година отворил кино во објектот на градскиот театар.

*

*

*

Набргу по преселбата на браќата Манаки во Битола тие учествувале на големата Светска изложба што се одржала 1906 година во Букурешт, Романија. На оваа кратка делница од нивната биографија поподробно ќе се осврнеме затоа што нивното патување и престој во Романија се поврзани со набавката на филмската камера и започнувањето на снимателската дејност. Во однос на престојот на браќата Манаки во Букурешт досега постојано се повторуваат неколку исти податоци. Новите сознанија говорат нешто друго. Јас најпрвин ќе ги пренесам старите информации кои се повторуваат кај повеќе автори.

Имено, во 1906 година браќата учествувале на големата Светска изложба одржана во Букурешт. Во рамките на изложбата бил организиран и фотографски конкурс, на кој тие зеле учество со својата колекција фотографии, при што браќата биле наградени со

³⁹⁾ Д-р Киро Дојчиноски, *Развивањето на културата во Битола кон крајот на XIX и почетокот на XX век*, во книгата *Творештвото на браќата Манаки*, Архив на Македонија и Матица Македонска, Скопје, 1996, стр. 387-395.

златен и сребрен медал.⁴⁰ Во 1907 година Јанаки Манаки ја добил титулата дворски фотограф на Романскиот кралски двор.⁴¹

Според Христодолу, браќата Манаки за прв пат го посетиле Истанбул кон крајот на 1905 година⁴², кога нивниот роднина Апостол Базда, главен полициски офицер во градот, им помогнал да го фотографираат, меѓу другите, и принцот Мехмед, помладиот брат на султанот Абдул Хамид III. Според истиот автор, истата и следната, 1906 година браќата Манаки го посетиле и Букурешт, кога учествувале на изложбата во ноември 1906 година. На изложбата, како „признание за техничката и естетската перфекција на нивната работа“, наведува Христодолу⁴³, тие биле наградени со специјални почесни плакети (дипломи). Христодолу наведува дека браќата Манаки станале официјални фотографи на романскиот двор во 1907, на Султанот во 1911, а на Александар Караѓорѓевиќ во 1929 година.⁴⁴

Георгиос Егзарху, пак, го приведува фактот дека браќата Манаки учествувале на Меѓународната фотографска изложба во Букурешт во 1905 година, каде што добиле сребрен медал, а во 1906 година, исто така во Букурешт, на два фотографски настана тие добиле уште две награди, а примиле и Јубилејно одликување (признание) и диплома.⁴⁵

Според најновите сознанија до кои дошол Мариан Цуцуи од Романскиот филмски архив, точно е дека во 1906 година браќата Манаки зеле учество на големата Светска изложба одржана во Букурешт. Во рамките на овој настан бил подигнат и павилјон на Македонија, како една од земјите, значи надвор од Романија, во која живееле голем број Власи. Но, браќата Манаки со својата колекција фотографии не учествувале на натпреварот по фотографија, туку своите фотографии ги изложиле на павилјонот на Македонија. Притоа браќата биле наградени, Јанаки со златен и сребрен, а Милтон со златен медал. Трите медали биле со специјални дипломи. Но, овие награди тие не ги добиле како победници на натпреварот за фотографија, туку како симболично признание за учество на Светската изложба. Освен тоа, Милтон Манаки добил и

⁴⁰⁾ Александар Крстевски, *Семејството Манаки*, цит. дело, стр. 34.

⁴¹⁾ Ibid., стр. 25.

⁴²⁾ Christos Christodoulou, *The Manaki Brothers*, op. cit, p. 87.

⁴³⁾ Ibid., p. 88.

⁴⁴⁾ Ibid., p. 171.

⁴⁵⁾ Giorgios Exarchoy, *Αρεταί Μανაკία*, op. cit, p. 233.

„Јубилеен медал на Карол И“ а браќата биле назначени и за официјални фотографи на Романското кралско семејство.⁴⁶ Меѓутоа, наградите на носителите, поточно на Јанаки Манаки му овозможиле да добие студиски престој во повеќе градови во Европа, од каде при посетата на Лондон ја набавил филмската камера.

Во секој случај, овој период, од нивната преселба во Битола до почетокот на Првата светска војна, бил мошне плоден.

Меѓутоа, со почетокот на Првата светска војна започнале и првите проблеми за браќата Манаки. Особено положбата на Јанаки била тешка со окупирањето на Битола од страна на германската и бугарската војска кон крајот на 1915 година. Имено, при еден претрес на Ателјето биле пронајдени оружје и муниција, што било доволно да се покрене обвинение против Јанаки Манаки. Врз основа на ова обвинение, Јанаки бил затворен во битолскиот затвор на 3 февруари 1916 година.⁴⁷ Набргу бил ослободен од затворот, но бил интерниран во Бугарија во градот Пловдив. И во Пловдив Јанаки успеал да отвори свое ателје, што работело до крајот на 1918 година. По завршувањето на Првата светска војна Јанаки немал повеќе причини да остане во Пловдив и се вратил во Битола. По враќањето во Битола во 1919 година, заедно со својот брат го обновиле фото-ателјето, кое било разурнато во војната и продолжиле со својата фотографска дејност.

На 26 јули 1922 година Јанаки се оженил со Анастасија Хаџи Илија, а по две години им се родил син, кого го крстиле Димитар, по таткото на Јанаки. Само две години по раѓањето на детето, во декември 1926 година, Анастасија се разболела и починала.⁴⁸ Јанаки продолжил да се грижи за својот син самостојно и во 1931 година го запишува во романско училиште во Солун. Тоа била една од причините поради која Јанаки се обидува во наредниот период да најде вработување во Солун. Тоа му успеало во 1935 година.⁴⁹ Христову во својата книга го пренесува пишувањето на Костас Стамату, според кој Јанаки заминал во Солун во 1939 година, кога син му имал 12-13 години и кога почнал да учи средно училиште.⁵⁰ За време на Втората светска војна Јанаки останал во Солун и се вработил во Романското економско училиште, кое

⁴⁶ Мариан Цуцуи, *Јанаки Манаки & воен дојшник во 1903?*, „Кинопис“ бр. 26, Кинотека на Македонија, Скопје, 2002, стр. 13-22.

⁴⁷ Александар Крстевски, *Семејството Манаки*, цит. дело, стр. 26.

⁴⁸ Ibid., стр. 28.

⁴⁹ Ibid.

било затворено веднаш по завршувањето на војната.⁵¹ Во 1947 година Јанаки го снашла уште една несреќа - на 14 декември во Солун починал неговиот син Димитар, на 23-годишна возраст.⁵² Според други автори, Димитар умрел на 16 декември 1947 година.⁵³ Во својата книга Христодулу наведува дека Димитар, кој зборувал шест јазици, умрел на 14 јануари 1948 година од туберкулоза. Значи шест години по смртта на Димитар, на 19 мај 1954 година во Солун умрел и Јанаки Манаки. Во официјалниот документ за смртта пишува „излив на крв во мозокот“.⁵⁴ Според Егзарху, пак, Јанаки умрел на 19 март 1954 година.⁵⁵ Кај Павле Константинов и кај Александар Крстевски во книгата „Творештвото на браќата Манаки“ нема податок за смртта на Јанаки.

*

*

*

Откако во 1905 година браќата Манаки го преселиле своето ателје во Битола, овој град ќе остане последна станица во животот на Милтон Манаки. Во Битола Милтон многу бргу се вклучил во општествениот живот на градот и стекнал многу пријатели. Постојано патувал. Во периодот од 1905 до 1910 година, за потребите на фото-ателјето Милтон посетил 25 населени места. Овде особено треба да се истакнат посетите на Солун, Истанбул и Букурешт. Тоа е, имено, периодот кога браќата Манаки имале интензивна фотографска дејност.

Овој период е значаен и по тоа што браќата Манаки започнале да се занимаваат и со киноснимателска, односно филмска дејност. Според сеќавањата на Милтон Манаки⁵⁶, во 1905 година брат му Јанаки престојувал во Лондон, од каде што ја купил филмската камера производство на Цхарлес Урбан Традинг Цо., и тоа 300-тиот примерок од серијата "БиосCOPE". Така, со оваа позната „Камера 300“, на почвата на Македонија почнало раѓањето на креативната кинематографија на Балканот. Од овој период, на фотографските плочи или на филмската лента на Браќата Манаки останале

⁵⁰⁾ Christos Christodoulou, *The Manaki Brothers*, op. cit, p. 162.

⁵¹⁾ Ibid., p. 57.

⁵²⁾ Павле Константинов, *Браќа Манаки*, цит. дело, стр. 31.

⁵³⁾ Александар Крстевски, *Семејството Манаки*, цит. дело, стр. 29.

⁵⁴⁾ Christos Christodoulou, *The Manaki Brothers*, op. cit, p. 57.

⁵⁵⁾ Giorgios Exarchou, *Αδελφοί Μανάκια*, op. cit, p. 233.

⁵⁶⁾ Павле Константинов, *Браќа Манаки*, цит. дело, стр. 131.

забележани неколку извонредно значајни настани, места и личности: Младотурската револуција, посетата на романската делегација на Македонија, посетата на претпоследниот турски султан Мехмед V Решад на Солун и на Битола, Балканските војни, посетата на српскиот крал Александар Караѓорѓевиќ на Битола, Првата светска војна итн.

Меѓутоа, според тврдењето на Егзарху, Јанаки го посетил Лондон во 1905 година, кога ја купил камерата БиосCOPE и со неа, како што вели, „веројатно“ ги снимил првите филмови во Авдела. Но, при неговата повторна посета на Париз и на Лондон, во 1907 година, Јанаки купил нова камера и од таа година започнал со „систематско снимање филмови“.⁵⁷ Во ниеден друг извор досега не се споменува дека браќата поседувале и снимале со две филмски камери. Но, во обработката и при анализата на филмските материјали снимени од браќата Манаки, на повеќе места се добива впечаток дека тие снимале со две камери, што ќе се обидеме да го покажеме при анализата на филмовите.

Работата во фотографското ателје на браќата Манаки продолжила и за време на Балканските војни, но со намален интензитет. Ова особено важи за времето на Првата светска војна. Опстојувањето на ателјето за Милтон станувало сè потешко, бидејќи работел сам, поради отсуството на Јанаки, кој бил интерниран во Пловдив. Заради тоа тој морал да се занимава со дополнителна дејност. Тргувал со коњи, одгледувал прасиња, продавал жито.

При едно бомбардирање на Битола во 1917 година, било погодено и ателјето, при што биле уништени повеќе фотоапарати и друга опрема, како и голем број фотографии и фотографски плочи. По ова, во 1917 и 1918 година, во ателјето било невозможно да се работи, а Милтон во тоа време се занимавал со трговија.

Ателјето било обновено во 1919 година, по враќањето на Јанаки од интернација. Но, нивната финансиска состојба била и понатаму тешка и тие почнале да размислуваат за занимавање со други дејности. Така и дошле до одлуката да започнат со киноприкажувачка дејност. За таа цел, во 1921 година набавиле кинопроектор и на 26 август го отвориле киното „Манаки“.⁵⁸ Најпрвин тоа било летна кино-бавча со 180 седишта. Наредната, 1922 година започнале да градат наменска зграда за нивното кино, која била готова во 1923 година. Киното во новата зграда со 395 седишта започнало со

⁵⁷) Giorgios Exarchou, *Αδελφοί Μανάκια*, op. cit, p. 233.

⁵⁸) Александар Крстевски, *Киноснимателската и киноприкажувачката дејност на браќата Манаки*, во книгата *Творештво на браќата Манаки*, цит. дело, стр. 499.

работа на 1 декември 1923 година.⁵⁹ Според Христодолу, киното имало 373 седишта во партерот и 200 во ложите и балконите.⁶⁰

Милтон, поради неговата блискост и срдечност, имал голем број пријатели, а членувал и во низа организации во Битола: во Југословенско-францускиот клуб, Црвениот крст, Велосипедскиот клуб, Здружението на ловциите, во Занаетчиската комора итн.

Во книгата „Творештвото на браќата Манаки“ нема прецизен датум кога Милтон се оженил со Василики Даука од Авдела. Постои единствено податокот дека нивниот син Леонид се родил на 10 мај 1935 година.⁶¹ Според Христодолу, Милтон и Василики стапиле во брак во 1936 година, кога и го усвоиле Леонид Даукас, син на нивниот роднина Алеко Даукас од Лариса.⁶²

За време на Втората светска војна Милтон добил временна дозвола, со што фотографјето продолжило со работа. Својата фотографска активност Милтон ја продолжил и по ослободувањето на земјата, речиси сè до својата смрт, на 6 март 1964 година.⁶³ Константинов⁶⁴ и Христодулу⁶⁵ наведуваат дека тоа било на 5 март 1964 година, а Егзархоу, пак, на 5 мај 1964 година.⁶⁶

Како основоположник на кинематографијата во Македонија, во 1957 година Друштвото на филмските работници го избрало Милтон Манаки за свој почесен член.⁶⁷

Целокупното дело на браќата Манаки останало сочувано благодарјејќи на благонаклоноста на Милтон кон иницијативата на Државниот архив на Македонија во Скопје и Околискиот историски архив во Битола. По завршените преговори, Државниот архив на Македонија ги откупил филмските материјали, а Околискиот историски архив во Битола фотографските материјали и семејната документација.

⁵⁹⁾ Ibid., стр. 505.

⁶⁰⁾ Christos Christodoulou, *The Manaki Brothers*, op. cit, p. 147.

⁶¹⁾ Александар Крстевски, *Семејството Манаки*, цит. дело, стр. 39.

⁶²⁾ Christos Christodoulou, *The Manaki Brothers*, op. cit, p. 69.

⁶³⁾ Александар Крстевски, *Семејството Манаки*, цит. дело, стр. 44.

⁶⁴⁾ Павле Константинов, *Браќа Манаки*, цит. дело, стр. 57.

⁶⁵⁾ Christos Christodoulou, *The Manaki Brothers*, op. cit, p. 69.

⁶⁶⁾ Giorgios Exarchoy, *Αδελφοί Μανакία*, op. cit, p. 233.

⁶⁷⁾ Александар Крстевски, *Семејството Манаки*, цит. дело, стр. 42.

Според претходниот договор, Милтон учествувал во пописот и описот само на негатив стаклените плочи.⁶⁸

На која балканска национална култура ѝ припаѓаат браќата Манаки

При појавата на книгата „Браќата Манаки - грчки пионери на балканскиот филм“ од грчкиот новинар и филмолог Христос Христову⁶⁹, се отвори прашањето на која национална култура им припаѓа творештвото на браќата Манаки, што дотогаш само имплицитно беше претпоставувано. Овде накратко би пренеле дел од реакциите на грчкото присвојување, овој пат поттикнати од искажувањата на Христос Христову, при што ќе ги наведеме само главните акценти од два текста, оној на Томислав Османли и на Мариан Цуцуи.

Томислав Османли во трудот „Книга на предубедувања и противречности“, објавен во списанието „Кинопис“⁷⁰, си го поставува прашањето дали „може филмското наследство на браќата Манаки од уште едно јаболко на раздорот да стане еден од елементите на балканската културна соработка?“ Османли, имено, забележува дека наведената книга на Христову, покрај „фактографското богатство, е оптоварена од еден национален редуccionизам, што се обидува да ги претстави (браќата Манаки - з.н.) како Грци, што е анахроно не само во однос на ликот и потеклото на Манакиевци, туку и на вкупниот сензибилитет на нашата современост, базирана врз свеста и промоцијата на посебноста на човечките права и националните малцинства“. Како прилог за оваа редуccionистичка, присвојувачка, па дури и негаторска оптовареност на книгата, Османли ги посочува и самата структура на книгата, нејзиниот поднаслов, како и одделни конкретни ставови. Христову, како и неколкумина други автори кои пишувале за браќата Манаки пред него, го признава влашкото потекло на Јанаки и Милтон Манаки и, воопшто, на нивното семејство. Но, проблемот е во тоа што сите тие, Власите ги сметаат за латинофони Грци, односно за специфичен дел од грчкиот етникум.

⁶⁸) Ibid., стр. 43.

⁶⁹) Christos Christodoulou, *The Manaki Brothers*, op. cit., 1995.

⁷⁰) Томислав Османли, *Книга на предубедувања и противречности*, „Кинопис“, бр. 17, Кинотека на Македонија, Скопје, 1997, стр. 21-30.

Наспроти овие грчки ставови, Османли го застапува гледиштето дека творечкото дело на браќата Манаки треба да се одвојува од нивното етничко потекло. Едното се однесува на националниот идентитет, другото има општобалкански и наднационален карактер, а всушност ни едното ни другото не се грчки. Спојувањето на овие два елемента, според Османли, „води до нови балканизации, што и порано се покажа како погубно за културите на народите“ на Балканскиот Полуостров.

Наместо искривоколчените идеи, со кои се бришат едни, за сметка на други нации и култури, Османли се залага за изразување на добра волја, меѓусебно признавање и почитување, за отворање заедничка и рамноправна соработка врз заеднички проекти.

Во истиот број на „Кинопис“, за книгата на Христову своје мислење изнесува и филмологот во Романската национална кинотека Мариан Цуцуи.⁷¹ Тој го започнува својот текст со надеж дека, доколку постои некој во Грција кој ќе напише дека браќата Манаки се Власи, а Власите не се Грци, тогаш еден ден, преку меѓусебна соработка, делото на браќата Манаки ќе може да се вклучи онаму каде што припаѓа, во историјата на балканската култура. Во продолжение, Цуцуи ги споредува Власите, или Ароманите како што самите се нарекуваат, со Ретороманите (Романчи) во Швајцарија, кои, и покрај тоа што се стара популација, се асимилирани, или, уште повеќе, со Корзиканците, кои сакаат да се сметаат поинакви, различни од Французите, но не сакаат да се сметаат ниту за Сардинијци, ниту, пак, за Италијанци.

Причините за ваквата положба на Власите, Цуцуи ги бара во политиката на Романија, која никогаш не побарувала ништо друго освен права за Власите, ниту се обидела некогаш да го присвои еден Џони Вајсмилер, ниту, пак, Бела Лугоши или браќата Манаки, или Никола Мартиновски, кој е роден во Крушево, а студирал во Романија.

Цуцуи, како заклучок, подвлекува дека браќата Манаки ѝ припаѓаат на Македонија, бидејќи тие во својата татковина подеднакво ги доживеале четирите странски владеења; тие им припаѓаат и на раселените племиња на Власите, а оставајќи вредни филмови за сите балкански земји, тие се и Балканци, универзални според значењето на нивното дело.

Цуцуи им благодарат на Македонците, бидејќи единствено тие ја споменуваат националноста на браќата Манаки, за да заврши со констатацијата дека нивното дело ја

⁷¹⁾ Мариан Цуцуи, *Нови факти за врскиите на браќата Манаки со Романија*, „Кинопис“ бр. 17, цит. дело, стр. 31-38.

споделува судбината и на самата Македонија. И кон нивното дело, и кон Македонија отсекогаш други имале претензии.

„Но, и реките некаде имаат свој извор. Како и на Вардар, изворот на делото на браќата Манаки е Македонија. Ова воопшто не се доведува во прашање...“, завршува Цуцуи.

Балканските култури: грчката, бугарската, српската, романската, албанската, македонската, во историјата биле жестоко исполитизирани и, наместо да соработуваат меѓу себе, тие, најчесто, биле ин континуо противставени едни на други. Сите биле жртви на својот, различен според нивниот интензитет, но сепак присвојувачки историски и национален его, етноцентризам и културен империјализам. А самата историја и географија на Балканот ги упатуваат едни кон други.

Ако балканските култури се ослободат од ваквата едностранчивост, ќе согледаат дека, на пример, во случајот на браќата Манаки, тие им припаѓаат на повеќе култури, кои сите треба, без национална исклучивост и националистичка опседнатост да го изучуваат и проследуваат нивното дело како дел на својата национална култура.

Браќата Јанаки и Милтон Манаки по потекло биле Власи, се бореле за воведување на романскиот јазик во училиштата и во црквите, излагале во Букурешт, таму биле промовирани во дворски фотографии на кралот Карол И и добивале награди и признанија за својата фотографска дејност, со што ѝ припаѓаат на романската култура. Од друга страна, се родиле во денешна Грција, тогаш во составот на Отоманската империја, таму се образувале, ја отпочнале и развивале својата фотографска дејност, што значи, со дел од нивното творештво ѝ припаѓаат и на грчката култура. Освен тоа, тие голем дел од својот работен век го поминаа во Отоманското Царство, така што со нивното творештво може да се пофали и турската култура. Но, треба да се има во предвид и фактот дека најинтензивната фотографска, како и нивната главна кинематографска дејност, што е реализирана со познатата „Камера 300“, се совпаѓа со нивната преселба, престој и работа во Битола. Според тоа, со својата најзначајна дејност, кинематографската, браќата Манаки ѝ припаѓаат и на македонската култура.

ИИИ ОПУСОТ НА БРАЌАТА МАНАКИ

Во историјата на македонската култура, браќата Јанаки и Милтон Манаки заземаат истакнато место поради нивниот извонредно богат и плоден творечки опус на повеќе полиња. Тие биле фотографи, филмски сниматели и киноприкажувачи.

Имајќи го предвид целокупното творештво, браќата Манаки се дел и од европската култура, вклучително и на универзалната историја на филмската уметност.

Творештвото на браќата Манаки е достапно за истражување благодарейќи на тоа што е сочувано. Еден огромен дел од нивната фотографска дејност се наоѓа во Архивот на Македонија - Подрачно одделение Битола, додека сочуваните филмови се наоѓаат во Кинотеката на Македонија. Во Архивот во Битола, во *Фондот „Браќа Манаки“*, се чуваат и голем број документи за нивниот живот и дело. Откако Милтон Манаки ги предал материјалите во Архивот на Македонија, тие се сочувани, а со негова лична сесрдна помош, најголемиот дел од фотографиите, како и голем дел од филмските снимки, се идентификувани, со поголема или помала прецизност.

Најпрвин биле откупени филмските материјали од страна на Архивот на Македонија, со склучување купопродажен договор на 23 септември 1955 година. Со предавањето и описот на фотодокументацијата одело нешто потешко, од едноставна причина што бројот на фотографиите, на стаклените плочи и на другите фотографски материјали бил многу голем. Првите договори со Историскиот архив од Битола и подготовките започнале подоцна. Во мај 1961 година почнала работата на идентификација на фотографиите. Милтон го вршел описот на фотографиите, одговарајќи на единаесет претходно утврдени прашања.

Врз овој факт го базираме уверението дека кај Милтон Манаки постоела длабока индивидуална самосвест за местото и вредноста на неговото фотографско и кинематографско творештво во историјата и културата на Македонија. Милтон Манаки знаел какво огромно културно богатство тој остава на Битола и на Македонија.

1. Фотографска дејност

Приказот на фотографскиот опус на браќата Манаки ќе го систематизираме во три периоди: *јанински, битолски и пловдивски*.⁷² Критериумот на оваа класификација води сметка за временските раздобја и за местата на одвивањето на нивната фотографска дејност.

Како Јанаки Манаки дошол на идеја да се занимава со фотографскиот занает? За тоа досега не е пишувано и многу малку се знае. Па сепак, со сигурност е утврдено дека датумот на отворањето на неговото прво фотографско ателје е 18 февруари 1898 година во градот Јанина, кој тогаш бил стопански, административен, воен и културен центар на Епир. Според мое мислење, занимавањето на Јанаки Манаки со фотографија треба да се доведе во врска со духовниот хабитус и љубопитноста на овој голем мајстор. Јанаки бил личност со нагласен интерес за техничките иновации и со чувство за потреба да остава трајно сведоштво, низ фотографијата, за луѓето, настаните, пејзажот и, воопшто, за средината во која живеел. Фактот што во Јанина бил професор по цртање и калиграфија, јасно зборува за неговиот уметнички сензибилитет, за дарбата на неговото око да го гледа и открива светот на естетски начин. Својот интерес и љубовта кон фотографијата тој постепено му ги внушува и на својот помлад, како што ќе се покаже, исто така талентиран брат Милтон, кој во јули 1898 година доаѓа во Јанина, за да му помага на братата си во работата во ателјето и да го изучува фотографскиот занает.

Јанинскиот период во нивното творештво трае до 1905 година, кога браќата Манаки се селат во Битола. Овој прв период е значаен по тоа што тие ја освоиле технологијата и полека навлегуваат во тајните на овој суптилен занает. Од ден на ден

⁷²⁾ Ваква поделба е направена во студијата на Александар Крстевски-Кошка, *Фотографската дејност на браќата Манаки*, во книгата *Творештвото на браќата Манаки*, цит. дело, стр. 67-86. Павле Константинов, пак, во книгата *Браќа Манаки*, нивната фотографска дејност ја дели во два периода, јанински и битолски, при што пловдивскиот период е составен дел на битолскиот, цит. дело, стр. 69-130.

нивниот опус квантитативно расте и се издига по квалитетот на снимките и изработката на фотографиите.

Од овој период, во Архивот во Битола се сочувани 370 негативи, односно фотографии, снимени во повеќе места. Најголем дел од фотографиите се снимени во Јанина, Битола, Авдела, Змиски, Самарина и Периволи. Во овој опус најзастапени се поединечни и групни портрети, потем фотографии со теми и објекти од стопанството, земјоделието, претежно сточарството, бидејќи Јанина е сместена во планински питорескен регион, кој имал силно развиено сточарство, со кое најмногу се занимавале Власите. Отаде, меѓу фотографиите од овој период доминираат сточари и стада. Покрај тоа, се среќаваат и фотографии со теми од просветата, настани од политичкиот живот, пејзажи и панорами на населени места.

Вториот период, кој по времетраењето и квантумот на фотографии е најголем, е оној којшто е поврзан со постоењето и работењето на ателјето на Манакиевци во Битола. Тоа прочуено ателје, со мали прекини, работело од 1905 година речиси сè до смртта на Милтон во 1964 година.

Зошто браќата Манаки ја избрале токму Битола за домицил? На тоа прашање има повеќе одговори. Најпрвин, Јанаки тука завршил Романска гимназија и веројатно имал доста познајници и пријатели. Впрочем, тука за прв пат и се сретнал со фотографската уметност, во некој од фотографските дукани, кои ги имало неколку во Битола кон крајот на ЦИЦ век.⁷³ Во тој период, Битола била административно-политички, воен, стопански и културен центар на еден регион во Македонија под Отоманското царство. Град со интензивни комуникации со светот и развиена трговија, со разгранет општествен живот и богато население, што претставувало можност за напредување во нивната професија и можност, се разбира, за добра заработувачка. Најпосле, Јанаки се надевал дека во Битола ќе се вработи во Романската гимназија. Сето тоа, вкупом, било причина браќата Манаки во 1904 година во Битола, на Широк сокак, да купат дворно место, таму да изградат зграда и во наредната 1905 година, на 8 декември, да го отворат своето „Ателје за уметничка фотографија“.

Битолскиот период опфаќа речиси 60 години. Од тој голем временски интервал се сочувани огромен број негативи, стаклени плочи, рол филмови и фотографии. Бидејќи

⁷³) Види Александар Крстевски-Кошка, *Фотографската дејност на браќата Манаки*, цит. дело, стр. 68.

битолскиот период на дејствувањето на браќата Манаки не само што е најдолготраен, но, истовремено, и најплоден, тој има свои пет временски потпериоди или фази.

Од првата фаза, која го опфаќа периодот на османлиското владеење до 1912 година, се сочувани 1467 фотографски снимки од 57 населени места, меѓу кои најмногу во Битола, Авдела, Бер, Гопеш, Гревена, Фурка, Синаја, Дољани, Дебар и др. Во тој период, браќата Манаки престојувале и направиле повеќе фотографии и во Цариград, Солун, Лондон и во Букурешт. Тогаш се здобиле и со голем углед (станале дворски фотографи на романскиот крал) и започнале и со нова дејност - купиле и филмска камера и ги снимиле и првите филмови.

Оваа фаза изобилува со многу различни тематски содржини и жанровски видови на фотографии. Притоа, тука можат да се изделат серии за неколку значајни историски настани. Треба да се истакне, пред сè, колекцијата фотографии поврзана со *Младотурската револуција* и прогласувањето на Хуриетот од 1908 година, потем фотографиите на кои се снимени македонските револуционерни чети, комити и војводи, па фотографиите на претставниците на дипломатскиот кор во Битола и колекцијата направена на Албанскиот конгрес, одржан во Дебар во 1909 година. Од овој период, според наше мислење, најзначајна е фотографската колекција која се однесува на посетата на претпоследниот турски султан Мехмед V Решад на Битола во 1911 година. Покрај тоа, во оваа фаза браќата Манаки продолжуваат со фотографирањето групни и индивидуални портрети на личности и семејства, населени места и објекти од градовите и селата што ги посетувале.

Втората фаза од овој период ги опфаќа фотографиите и работата на ателјето за време на Балканските и на Првата светска војна, односно од крајот на 1912 година па сè до 1916 година, кога на 1 септември Јанаки бил интерниран во Пловдив (Бугарија), а во ноември Ателјето престанало да работи, бидејќи било разрушено при едно бомбардирање на Битола.

Во втората фаза браќата Манаки снимиле вкупно 557 пози во 32 населени места. Најмногу фотографии се снимени во Битола (403), а потем во Корча, Гревена, Белград, Авдела, Лерин итн. Најголемиот дел од фотографиите се снимени во ателјето во Битола, и тоа 106 портрети на офицери и војници, при што се особено значајни фотографиите на истакнати личности, како што се Александар Караѓорѓевиќ, Никола Пашиќ, Бранислав Нушиќ и други.

Тука хронолошки се надоврзува пловдивскиот период, во фотогафската дејност на Јанаки Манаки, кога овој работел во бугарскиот град Пловдив, каде што бил интерниран од 1916 до 1919 година. Во Пловдив Јанаки имал свое фото-ателје. Од околу 200 фотографии што таму ги снимил, сочувани се само 103, од кои 80 снимени во Пловдив, 22 во блиската Хисарска Бања и една фотографија снимена во Софија.

Од следната, трета фаза на битолскиот период, т.е. од 1919 до 1941 година, се сочувани најголем број од фотографиите кои ги снимиле браќата Манаки. Тоа е период на нивна животна и творечка зрелост. Од тоа време се сочувани 2713 пози на стаклени плочи, од кои се направени фотографии, кои потем се идентификувани и опишани од страна на Милтон. Освен тоа, од овој период се сочувани и 1393 фото единици со 3786 оригинални фотографии копирани од браќата Манаки. Најголем дел од фотографиите се снимени во Битола, при што најзастапени се портретите. Покрај нив, браќата Манаки тогаш снимале и на Кајмакчалан, во Смилево, Буково, Гревена, Охрид, Ресен, Авдела, Гопеш и во други места и населби.

Четвртата фаза од битолскиот период се однесува на фотографска дејност од периодот на Втората светска војна. Во фотографското ателје останал да работи само Милтон, бидејќи брат му Јанаки во 1935 година се отселил во Солун. Значи, фотографиите од крајот на претходниот, од овој и од наредниот период се изработени единствено од Милтон Манаки. Од времето на Втората светска војна се сочувани 1247 фотографии. Најголемиот дел од нив се снимени во Битола, при што преовладуваат портрети на офицери и војници, како и паради и други слични воени настани.

Последната, петта фаза од битолскиот период ја сочинуваат фотографиите и работата на ателјето во ослободена Македонија. Таа е плодна за Милтон Манаки. Последната фотографија Милтон ја направил во длабока старост, во 1963 година, само една година пред неговата смрт. Од оваа фаза се сочувани 4588 фотографии. Најголемиот број од нив биле портрети (1843). Особено треба да се истакнат сериите фотографии снимени по повод ослободувањето на Битола, потоа фотографиите на борците на 7-та Македонска ударна бригада, кои ја ослободија Битола, на Првата Егејска бригада, како и портретите на тогашните раководители Лазар Колишевски, Јосип Броз Тито и други.

Кога ќе се земе предвид сиот опус што е сочуван во Архивот во Битола, каде што е депониран најголемиот квантум фотографски материјал, денес во тамошниот фонд „Браќа Манаки“ се наоѓа богат материјал, кој може да се подели во две групи. Во

првата група се 18513 фотоединици, во кои спаѓаат 7715 стаклени плочи, 2087 план филмови и 8711 рол филмови. Во втората група се вкупно 17854 фотографии, од кои 10952 оригинали, направени од браќата Манаки, односно во нивното ателје, и 6902 фотографии изработени во лабораторијата на Архивот во Битола од негативите стаклени плочи и план филмови.⁷⁴

Што ни открива фотографската дејност на браќата Манаки? Кои заклучоци можат да се извлечат од овој навистина грандиозен фотографски опус?

Во својата 65-годишна фотографска дејност, од крајот на ЦИЦ век па сè до смртта на Милтон Манаки во 1964 година, овие бележити мајстори со своите фотографии ни откриваат цела галерија личности, една епоха од историски настани, војни, политички промени што се случиле и протатнеле на немирните балкански простори. Нивниот фотографски опус е изворно и сугестивно уметничко сведоштво за животот и историските движења на нашите простори, за македонските востанија и епска борба за слобода, за последните години на отоманското владеење со Македонија, за Младотурската револуција и Хуриетот, за крвавите балкански војни и за Првата светска војна, за културната, политичката, дипломатската, социјалната, спортската историја на Битола, за различните окупации и окупатори на Македонија во првата половина на XX век, за македонското ослободување во 1945 година, за разните настани што следеа во овие шест децении на XX век. Кога ќе се земат предвид илјадниците портрети, мноштвото овековечени судбини на личности и семејства, тогаш, навистина, може да се каже дека фотографскиот опус на браќата Манаки претставува една непроценлива македонска и, пошироко, балканска галерија од личности, настани, раздобја, нишка од градови, села и населби ширум балканските простори, низа од луѓе, градби, улици, синцир од пејзажи, планини, реки и езера. Тоа е прекрасна и возбудлива *галерија* на нашата земја, на нашата историја, на нашите луѓе, на луѓето, географијата и историјата на Балканот. Во таа галерија пред нас минуваат десетици илјади трајно фиксирани човечки и визуелни пунктови, автентични документарни фотографски сведоштва, спасени од невидливиот трулеж на времето. Затоа, опусот на браќата Манаки може да се оцени како *монументален* според големината и содржината на фотодокументацијата создадена во тие седум бурни децении на XX век.

⁷⁴ Податоците се користени од Александар Крстевски-Кошка, *Фотографската дејност на браќата Манаки*, цит. дело, стр. 84.

„Од фотографски аспект - пишува познатиот македонски фотограф, теоретичар и историчар на фотографијата Владимир Плавеvски - фотографиите на браќата Манаки се апсолутно совршени... Фотографот е визуелен записничар на историјата, бидејќи минатото го претвора во објект на гледање во сегашноста, а браќата Манаки овој аксиом во потполност го докажале.“⁷⁵

2. Филмска дејност

Колку и да е грандиозен фотографскиот опус на браќата Манаки & при што фотографијата е нивна примарна дејност, со која си го обезбедувале опстанокот & она пионерското и највозбудливо што тие го создадоа е нивното кинематографско дело со „Камера 300“. Тие се *основоположници на филмската уметност* кај нас и на Балканот пошироко.

Браќата Манаки своите филмови ги снимиле со професионалната, 35 мм филмска камера Биоскопе Но. 300, производство на Цхарлес Урбан Традинг Цо. Околу годината на купувањето на камерата и на снимањето на првите филмски кадри кај нас има различни толкувања и мислења. Според едни тоа е 1905, според други 1906 или 1907 година. За тоа ќе зборуваме во следното поглавје. Сега ќе се задржиме на содржината и состојбата на филмските материјали.

Првите „подвижни слики“ браќата Манаки ги прават во родната Авдела, каде што ја овековечуваат својата 114-годишна баба Деспина, заедно со другите предилки, кои изгледаат ретко експресивно и сугестивно.

Така почнува да се гради еден богат филмски опус, сведоштво на Јанаки и Милтон Манаки за нивното време, кое е мошне богато, разновидно и плодно. Точниот временски период во кој тие снимале со својата филмска камера не може прецизно да се определи, бидејќи одреден број филмови не можат временски да се лоцираат и да се идентификуваат. Меѓутоа, според сеќавањата на Милтон Манаки, како и со консултирање на повеќе автори и извори, со сигурност може да се тврди дека браќата Манаки активно снимале во периодот од 1905 до 1913 година. Постојат и три материјали од периодот по Првата светска војна, но не можат прецизно да се датираат.

⁷⁵ Владимир Плавеvски, *Браќата Јанаки и Милтон Манаки*, „Форум“, бр. 24, Скопје, 4.12.1998, стр. 67.

Освен тоа, има одредени мислења дека Милтон Манаки снимал и по Втората светска војна, но тие материјали не се сочувани.

Од сочуваните материјали кои се идентификувани може да се види дека браќата Манаки со својата филмска камера снимале во повеќе места. Најпрвин, тоа е нивното родно место, селото Авдела, како и во околните села Војуса и Периволи, потем во Солун, Бер и Гревена, како и во Гопеш, Ресен и, се разбира, најмногу во Битола.

Имајќи го предвид целокупниот филмски фонд, овде заслужуваат да се споменат филмските записи „Посетата на турскиот султан Мехмед В Решад на Солун и Битола“, „Романска делегација во Македонија“, „Номади, Каракачани“, „Принцот Александар Караѓорѓевиќ во посета на Битола“, „Погребот на Митрополитот Емилијанос од Гревена“, потем филмските записи за прославите на верскиот празник „Водици“ во Бер и во Битола, како и серија снимки на селски и градски свадби, на народни обичаи, ритуали и празнувања, и познатите кадри од репресалиите врз македонското население по Илинденското востание.

Анализирајќи ги овие филмски материјали, првиот впечаток е дека при снимањето со својата филмска камера браќата Манаки го задржале *фактографскиот однос спрема стварноста*. Освен тоа, кај нив било присутно и влијанието на статичната фотографска снимка. Но, во изборот на содржината што тие ја снимале, пресудно влијание имала интенцијата да се репродуцираат само *најбитните елементи* на една историска реалност. Во филмскиот опус на браќата Манаки сосема јасно се забележува нивниот вроден инстинкт за бележење на најзначајните збиднувања и настани кои имале исклучително значење.

Од друга страна, пак, Манакиевци во своите филмски записи покажале и извонреден *усет за композиција* на кадарот и за неговата динамика, за движењето на камерата, како и за правилниот и правовремен *избор на агли* на снимање. Со овие, како и со останатите елементи на филмскиот јазик, браќата Манаки се доближуваат до естетските норми во создавањето на документарната целина.

При евидентирањето и обработката на филмовите, и при нивната класификација според содржината, покрај користењето на списокот направен од Милтон Манаки, консултираме и низа архивски документи и фотографии од фондот „Браќа Манаки“ во Архивот во Битола, како и низа други филмови и пишувани материјали од тој период. На тој начин дојдовме до бројката од *42 наслова* реализирани од страна на браќата

Манаки & што не мора да биде и дефинитивна. Сите нивни филмски материјали се чуваат во Кинотеката на Македонија.

Кинематографскиот фонд на Манакиевци може да се подели во три групи.

Првата група се оригиналните, запаливи материјали, и тоа 1466 метри негатив и 945 метри позитив филмска лента. Во оваа група се и 20-те кутии од по 30-тина метри неразвиен, оригинален (запалив) материјал од браќата Манаки, кој за прв пат беше лабораториски обработен во 2001 година.

Втората група се дублирани и копирани материјали на незапалива филмска лента (изработени за конзервација и заштита на оригиналите).

Овие материјали сочинуваат две целини. Во првата влегуваат материјалите кои се направени за првична заштита и конзервација. Станува збор за 2562 метра дубл негатив слика & тоа е интегрална верзија, која е добиена со копирање на сите оригинални материјали (и позитив и негатив), на незапалива филмска лента, заедно со пробите и дубловите - како и 2562 метра дубл позитив. Од овој дубл позитив се изработени 2 копии во 1990 година во Централната филмска лабораторија во Белград.

Во втората целина се материјалите кои се изработени за трајна заштита на ова филмско богатство. Имено, во 1996 година во Кинотеката на Македонија е реализиран проектот „Трајна заштита на филмското наследство на браќата Манаки“ со помош на Министерството за култура на Република Македонија и на УНЕСКО. Со проектот, под мое раководство, најпрвин се обработени и селектирани сите оригинални филмски материјали, а потем се компарирани со копијата од првичната заштита. Оригиналните материјали се реставрирани и копирани во Унгарската филмска лабораторија во Будимпешта. Изработени се дубл негатив и дубл позитив копии и, на крај, сите материјали се телекинирани на Бета касети. Оваа заштита беше направена според сите оптимални параметри, сликата беше намалена на форматот на денешниот стандард, на академи маска, и беше дублирана секоја втора сликичка за да се добие денешната брзина на движење на филмската лента од 24 сликички во секунда.

Со тој проект целосно е реставриран и е заштитен скапоцениот филмски материјал во должина од 2480 метри & дубл негатив и дубл позитив филмска слика.⁷⁶

Во третата група влегуваат разни филмски материјали на незапалива филмска лента, кои, повеќе или помалку, се неупотребливи. Тоа се разни проби, редуции 35/16 мм, телопи, селекции за јавно прикажување и други копии, кои се работени без

⁷⁶ Поопстојно за ова во прилогот „Трајна заштита на филмското наследство на браќата Манаки“.

претходна соодветна техничка подготовка, како и без дефинитивна обработка и идентификација на материјалот.

Поконкретни податоци за целокупниот филмски фонд предаден од Милтон Манаки на Архивот на Македонија ќе приложиме во следната глава „Прилог кон верификација на фактите за филмското творештво на браќата Манаки“.

3. Киноприкажувачка дејност

По завршувањето на Првата светска војна, и покрај повторното отворање на фотографското ателје во 1919 година, браќата Манаки биле во тешка материјална положба. Поради тоа, сè почесто размислувале за проширување на дејноста. Така им се родила идејата да отворат свое кино, и покрај тоа што во тој период во Битола постоеле повеќе биоскопи. Реализацијата на оваа нивна идеја започнала во 1921 година со контактите со Драги Стојадиновиќ, а подоцна и со Коста Чому, кој веќе имал свое кино во Битола.

По купувањето на дворното место, веднаш започнале со негово преуредување и, по завршувањето на сите работи, на 26 август 1921 година во 20,30 часот било отворено киното „Манаки“ како летна кино бавча. Во почетокот кино бавчата била со капацитет од 180 седишта, а, по проширувањето, нивниот број изнесувал 300. Најпрвин браќата Манаки биле ортаци само со Коста Чому, а нешто подоцна им се приклучил и Мирко Стојков. Работата во киното одела многу добро, па така во еден период во бавчата имало место за 600 посетители на редовните кино претстави. Но, во 1922 година од ортаклакот прв се откажал Мирко Стојков, а потоа и Коста Чому. Манакиевци останале сами.

Со текот на времето браќата Манаки почнале да размислуваат и за отворање кино во наменска зграда. Со изградба на зградата на киното започнале есента 1922 година. Но, како што одминувало градењето на кино салата, а поради потребата од набавка и на нови кино апаратури, тие сè потешко се снаоѓале со финансиите. За да ги надминат овие потешкотии, тие склучиле договор за партнерство во работењето на киното со Коста Чому и со Димитар Георгиевски-Старагла, кој требал да важи од 1923 до 1926 година. Со склучувањето на договорот биле обезбедени неопходните финансиски средства и зградата била завршена. Новото кино, кое, исто така, се викало „Манаки“,

било отворено на 1 декември 1923 година. Кино салата имала 395 седишта, од кои на балконот и во ложите имало 111 седишта.⁷⁷

Киното „Манаки“ работело добро сè до 1925 година, кога бројот на посетителите од ден на ден започнал сè повеќе да се намалува. Оваа криза особено се зголемила во 1926 година. Но, уште претходната година, договорот го раскинал Димитар Георгиевски и својот дел му го продал на Јанаки Манаки. Во 1926 година завршило траењето на договорот и сите партнери покажале загуби.

Во наредниот период браќата Манаки самостојно продолжиле со киноприкажувачката дејност. Но, поради лошото работење и големите камати на земените кредити, тие биле принудени киното да го дадат под наем. Киното со целиот инвентар го зел под закуп Ристо Зердески-Зерде, на период од четири години, од 1 јануари 1928 до 31 декември 1931 година. Но, работата во киното одела лошо и за Зерде, кој морал да се откаже една година пред завршувањето на договорот за закуп.

Од 1930 година браќата Манаки повторно самостојно продолжиле да се занимаваат со киноприкажувачка дејност во нивното кино, но и овој пат не успеале да опстанат подолго време. Поради големите долгови, во 1935 година киното ѝ припаднало на Државната хипотекарна банка. Банката веднаш започнала киното да го дава под закуп. Од 1 декември 1936 година, киното под десетгодишен закуп повторно го зема Ристо Зерде. Пролетта 1939 година во киното избувнал пожар, при што целосно изгорела зградата со целокупната опрема.

Тоа е, всушност, дефинитивен крај на киноприкажувачката дејност на браќата Манаки, кои со овој аспект на своето дејствување & како и многу други пионери на киноприкажувањето во Македонија & го продолжија започнатиот процес во нашата култура на „обликување публика за една уметност која веќе тогаш добиваше планетарна димензија“, со што се интензивираше процесот на проникнување на естетските вредности на светот во нашата култура, односно „протече еден процес на интеграција на нашата јавност со достоинствата на (современата) визуелна култура“.⁷⁸

⁷⁷⁾ Александар Крстевски, *Киноснимателската и киноприкажувачката дејност на браќата Манаки*, цит. дело, стр. 505.

⁷⁸⁾ Борис Ноневски, Предговор кон каталогот *Браќа Манаки*. Пионери на филмот на Балканот, Кинотека на Социјалистичка Република Македонија, Скопје, 1986, /н.п./.

ИВ ПРИЛОГ КОН ВЕРИФИКАЦИЈА НА ФАКТИТЕ ЗА ФИЛМСКОТО ТВОРЕШТВО НА БРАЌАТА МАНАКИ

Пионерското кинематографско творештво на браќата Манаки го привлекувало вниманието на голем број истражувачи, филмски историчари и теоретичари кај нас и во светот. За нивниот живот и за нивното фотографско и, особено, филмско дело се напишани голем број текстови.

Во најголемиот број случаи во тие текстови се анализира нивниот опус и се дава оценка на нивниот придонес во развојот на кинематографијата на нашиве простори. Нивниот ангажман на полето на фотографијата, на филмскиот документ и на филмот, воопшто, е разгледуван и обработуван од повеќе аспекти, односно за тоа се направени голем број текстови од културолошка, естетска, социолошка, научна, политичка или пропагандна провинуенција.

Меѓутоа, многу поретко е пишувано за нивниот животен пат, за нивниот *curriculum vitae*, за фазите на нивното интересирање за фотографијата и за филмот, за одредени фактографски прашања на нивното творештво. Тоа несомнено потекнува и од едноставната причина што за ваквиот пристап е неопходно многу потемелно истражување на документи кои се наоѓаат во архивите и библиотеките во Македонија и низ Балканот и Европа. Во прилог на оваа теза говорат и податоците што ги наведов во претходните поглавја, при што, пред сè, мислам на фактите за нивниот живот и творештво, а кои се толку различни кај различни автори, што може да доведе и до конфузија во однос на прикажувањето на животниот пат на браќата Манаки.

Таквото шаренило од податоци ме наведе на размисли за кои ќе стане збор во ова поглавје, а кои се однесуваат на значајните факти, кои браќата Манаки ги воведоа во светската историја на филмот како негови пионери во Македонија и на Балканот.

Сакам да истакнам дека значењето на Јанаки и Милтон Манаки е во нивното грандиозно, како по квантитет така и по квалитет, филмско творештво, за кое, меѓутоа, вистински ретко е пишувано - за сметка на прашањата, дилемите, дискусиите и полемизирањата за нивната национална припадност или, особено, за прашањето за тоа каде и кога е купена нивната „Камера 300“ и кога се направени првите филмски снимки на Балканот, за што се произведени купишта статии, прилози, книги.

Поради дивергенцијата меѓу различните анализи и толкувања, кои се значајни за разбирање на нивното филмско творештво, ќе пристапам кон презентација и споредување на неколку важни историски факти кои досега се објавени за нивниот живот и нивното творештво.

Кога е купена „Камера 300“

Во историјата на филмот за браќата Манаки се зборува како за први сниматели на Балканот. Се наведува дека постариот Јанаки во 1905 година од Лондон ја купил камерата "Биоскопе" број 300, производство на "Џарлес Урбан Традинг Цо.", и дека истата година, со помош на помладиот брат Милтон, ги реализирал првите филмски снимки.

Ова се податоци кои можат да се сретнат во повеќе филмски истории и прегледи. Извор на овие податоци се сеќавањата на Милтон Манаки, според кои брат му во 1905 година од Лондон ја донел камерата.⁷⁹ Овие факти биле потем репетирани од низа историчари и теоретичари на филмската уметност. Еднаш публикувани, тие се пренесуваат од еден до друг автор кои пишуваат за животот и делото на браќата Манаки. Притоа, секое ново публикување ги користи старите и претходно објавени податоци без никаква нивна дополнителна обработка, истражување или критичко согледување и толкување. Така е создадена цела една литература од повеќемина значајни автори во филмската историја и теорија кои ваквите факти ги пренесувале без дополнителна проверка. Во продолжение ќе приведеме само неколку, кои доволно зборуваат за недоследностите, недоволно проучените и истражени податоци или, уште поточно, за извртените или премолчаните факти. При тоа треба да се нагласи дека сите овие податоци се изнесени од авторитетни автори во своите области, заради што се создадени одредени нејаснотии, збрки, недоследности.

⁷⁹) Павле Константинов, *Браќа Манаки*, цит. дело, стр. 131.

Словенечкиот филмски историчар Франце Бренк, во прилогот за југословенското издание на „Историјата на филмската уметност“ од Жорж Садул, во одделот „Нацрт на историјата на југословенскиот филм“ го цитира Милтон Манаки: „Бев фотограф до 1905 година кога брат ми ја донесе од Лондон камерата 300...“.⁸⁰ Во овој случај, сеќавањето на Милтон Манаки е единствениот извор врз кој се извлекува цитираниот податок односно заклучок.

Професорот Радош Новаковиќ во неговата „Историја на филмот“, во главата „Почетоците на филмот кај нас“, ќе напише: „...Годината 1905 Манаки ја добива филмската камера од својот брат, студент од Париз. Тоа е првата филмска камера на Балканот“.⁸¹ Овој податок така како е пренесен може да доведе до забуна. Најпрвин, јас никаде не сум сретнал податок дека Јанаки бил студент во Париз, од којшто може да се имплицира заклучокот дека Јанаки ја купил камерата таму каде што студирал (во Париз). Лондон во вториов случај никаде не се ни споменува.

Професорот д-р Марко Бабац во својата книга „Филмот во вашите раце“, во поглавјето „Историја на филмот“, тврди: „...Кон почетокот на 1905 година битолскиот фотограф Милтон Манаки ја добива од својот брат од Лондон филмската камера (Но. 300) со лента од 35 милиметри“.⁸² Во овој податок како да е на прв поглед сè во ред. Но, тука треба да се обрне внимание на формулацијата „кон почетокот на 1905 година“, која, приведена и кај некои други извори и автори, може да предизвика, исто така, забуна. Имено, таа година браќата го преселиле своето фотографско ателје од Јанина во Битола; престојувале во Цариград, а потем и во Букурешт, од каде што Јанаки заминал за Лондон, ја купил камерата, се вратил во Битола и од таму со брат му Милтон заминале во Авдела, каде што го снимиле првиот филм. Не е јасно како успеале сето тоа да го направат во почетокот на 1905 година. И уште еден податок. На првиот филм снимен од браќата Манаки се забележани жени како сноват предено и го подготвуваат за ткаење. Тоа е период по стрижењето на овците, т.е. нешто подоцна од тврдењето на професор Бабац дека се работи за почетокот на 1905 година. Затоа мислам, гледајќи го првиот филм на браќата Манаки, дека треба да се прифати и употреби формулацијата,

⁸⁰) France Brenk, *Istorija filmske umjetnosti*, Naprijed, Zagreb, 1962, str. 395.

⁸¹) Rado{ Novakovi}, *Istorija filma*, Prosveta, Beograd, 1962, стр.56.

⁸²) D-r Marko Babac, *Film u va{im rukama*, Tehni~ka kwiga, Beograd, 1979, стр. 92.

„некаде кон средината на годината“, што значи дека податокот кај професорот Бабац е погрешен или дека би требало да биде барем малку попрецизно формулиран.

Професорот Димитрие Османли застанува во одбрана на 1905 година како датум кога браќата Манаки купиле камера и кога се направени првите филмски снимки, но и тој со употреба на непрецизни и непроверени податоци доаѓа до импровизиран заклучок. Овој наш познат филмски деец во својот текст, меѓу другото, пишува: „Браќата Манаки, како што е непобитно утврдено, во Букурешт одново престојувале во 1906 година. Имено, на 10 мај 1906 година ателјето на браќата Манаки е одликувано со јубилеен медал на предлог од Министерството за надворешни работи на Кралството Романија, а во ноември истата година тие учествуваат на големата фото-изложба со нивни експонати. Битно е тука да се напомене дека тие од овој свој престој, токму во 1906 година, се враќаат со признание на кое, покрај натписот (на романски јазик) "И & М. Манаки" и назнаката за нивниот домицил "Монастир (Турција)", стои и мошне важниот натпис за нивната професионална дејност: "ФОТОГРАФИ СИ ФОТО-ЦИНЕМАТОГРАФИ". Оттука, јасно се гледа дека тие со кинематографска дејност **веќе** се занимавале“.⁸³ Тврдењето дека браќата Манаки престојувале во Букурешт и дека учествувале на големата фото-изложба во 1906 година (всушност, станува збор за меѓународната изложба во Романија, во чии рамки имало и фото-изложба) навистина е точно, но притоа во текстов се поместени две тврдења кои се непрецизни. Првото е тоа дека на 10 мај 1906 година ателјето на браќата Манаки е одликувано со јубилеен медал. Според документот сочуван во Архивот на Македонија - подрачно одделение Битола, „Јубилеен медал Карол И“ добил „Милтон Манакиа од Јанина (Епир) со Кралски Указ бр. 5384 од 28 декември 1905 година...“. Од овој документ не може да се заклучи зошто Милтон Манаки, а не ателјето на браќата Манаки како што тврди Османли, го добил медалот, но сосема е јасно дека во времето на доделувањето на одликувањето, поточно тогаш кога Милтон Манаки конкурирал за ова признание, негов домицил или место на живеење било Јанина. Второто тврдење е пак уште попроизволно и сосема погрешно. Како резултат на импровизирање, тоа доведува до заклучок кој не е сигурен и меродавен. Имено, професорот Османли пишува: „...токму во 1906 година се враќаат со признание на кое, покрај натписот (на романски јазик) "И & М. Манаки" и назнаката за нивниот домицил "Монастир (Турција)", стои и мошне важниот натпис за нивната професионална дејност: "ФОТОГРАФИ СИ ФОТО-ЦИНЕМАТОГРАФИ". *Оттука,*

⁸³) Димитрие Османли, *Зайосџавен дајџум*, Нова Македонија, Скопје, 22.02.1995, (Лик), стр. 12.

јасно се гледа дека тие со кинематографска дејност **веќе** се занимавале (подвлечено од авторот).“ Најпрвин, тоа што професорот Османли го третира како признание на коешто го пишува споменатиот текст, всушност е налепница која браќата Манаки ја лепеле на нивните филмски кутии. И, второ, никаде на налепницата нема година од каде би можело да се заклучи кога таа е настаната, добиена или отпечатена. Значи, не може да се заклучи дека токму од овој нивни престој во Букурешт во 1906 година тие се враќаат со тоа „признание“. Оттука произлегува дека заклучокот и становиштето на Д. Османли се незасновани и погрешни.

Овде би навеле уште еден факт. Имено, за време на престојот на Јанаки Манаки во Париз, во 1907 година, тој отпечатил фото албум со негови фотографии. На корицата на албумот (покрај датумот, март 1907 година) стои дека автор е Јанаки Манаки професор-фотограф (АЛБУМУЛ ЕТНОГРАФИЦ МАЦЕДОН-РОМАН. Типури, Портури и Лоцалита; Але Ароманилор де И. Манакиа. Професор-Фотограф; Битолиа (Турција), Парис. 1.ИИИ.07). Ако и во овој случај се искористи принципот на заклучок кој го користи професорот Османли, со сигурност може да потврдиме дека во 1907 година Јанаки сè уште не бил кинематограф т.е. не се занимавал со кино снимателска или филмска дејност.

Георгиос Егзарху во својата книга „Браќа Манаки“, покрај низата недоследности, застапува и една мошне смела, но и веројатна теза дека постариот Јанаки купил *две камери* и дека браќата снимале со две филмски камери. Имено Егзарху тврди: „Во 1905 година тие (браќата Манаки) учествувале на Меѓународна фотографска изложба во Букурешт, каде што освоиле сребрен медал. Истата година Јанаки го посетил Лондон и купил филмска камера (Биоскопе), со која веројатно тој ги снимил првите филмови во Авдела. Во 1906 година тие (браќата Манаки) освоиле уште две награди во Букурешт - на два фотографски настана, каде што освоиле Јубилејно признание и диплома. Во 1907 Јанаки ги посетил Виена, Париз и Лондон, купил нова камера и таа година започнал систематски да снима филмови во Авдела, Периволи, Бер, Солун, Битола и на други места“.⁸⁴ Но, како што веќе реков, во книгата на Егзарху има повеќе недоследности. Овде ќе се задржам на неколку посуштествени. Најпрвин, според документите во фондот „Браќа Манаки“ во Архивот во Битола, како и според други извори (пред сè мислам на истражувањата на Мариан Цуцуи, филмолог во Националната кинотека на Романија, кој исто така го истражува животот и делото на браќата Манаки) браќата

⁸⁴) Giorgios Exarchoy, *Αδελφοί Μανакία (The Manaki Brothers)*, op. cit., p. 233.

Манаки учествувале на фото-изложба во Букурешт во 1906, а не во 1905 година. Се разбира, од тука произлегува дека и не можеле да освојат сребрен медал за поранешната. Овој податок, исто така, никој не го споменува ниту има документи за тоа во фондот на браќата Манаки во Битола. За жал, архивите во соседна Грција сè уште за нас се затворени и недостапни, па доколку таков документ и постои не можам да го цитирам. Меѓутоа, бидејќи никој друг грчки автор не го споменува тоа, веројатно таков документ и не постои. Што се однесува до јубилејното признание и дипломата што ги споменува Егзарху, веќе укажав дека јубилејниот медал го добил Милтон Манаки. Втората награда - Дипломата (веројатно Егзарху мисли на плакетата за учество на споменатата голема изложба во 1906 година) е исто така напишана со името на Милтон Манаки. Веројатно иста ваква Диплома со плакета има добиено и Јанаки Манаки, но можеби тој си ја земал со себе кога се преселил во Солун. Дали е сочувана или не, не знам.

Што се однесува до смелата идеја дека браќата снимале со *две камери*, ќе се обидам за тоа своето гледиште да го изнесам во делот во кој ќе извршам рекогностицирање на филмовите снимени од браќата Манаки.

Во книгата-зборник „Творештвото на браќата Манаки“ Александар Крстевски-Кошка пишува за нивниот животен пат и за нивната фотографска и кинематографска дејност. Поради тоа што во оваа книга има, според мене, најмногу недоследности и непрецизности, на нејзините тврдења ќе се задржам малку повеќе.

Во првиот текст од книгата, со наслов „Семејството Манаки“, Александар Крстевски најпрвин го користи споменатото сеќавање на Милтон Манаки дека брат му ја купил камерата во Лондон, пренесено од книгата на Павле Константинов. Освен тоа, Крстевски тврди дека „по краткиот престој во Лондон и во Париз (станува збор за 1905 година - з.н.) тој се вратил во своето родно село Авдела... и *истата година заедно со својот брат Милтон го прави и својот прв документарен филм*“.⁸⁵ Во продолжение Александар Крстевски-Кошка пренесува дека во почетокот на мај 1906 година „фотоателјето на браќата Манаки е одликувано со Јубилеен медал од владата на Романија“. Потоа уште една интересна информација, дека „Министерството за просвета на Романија на Јанаки му оддало признание со одобрување на платен одмор од 15 октомври до 20 декември 1906 година, за да може да присуствува на големата изложба

⁸⁵) Александар Крстевски-Кошка, *Семејството Манаки*, цит. дело, стр. 24 (подвл. И.С.).

на фотографии што се одржувала од 5 до 12 ноември во Букурешт“.⁸⁶ Браќата Манаки учествувале на оваа изложба, „при што им биле доделени и *златен и сребрен медал*“.⁸⁷

Во однос на наградите и медалите што Браќата ги добиле, веќе зборував претходно, па така и во овој случај податоците за нив се произволно и неточно пренесени. Впрочем, во книгата не е публикуван документ кој би одел во прилог на ова тврдење на Крстевски. Овде уште ќе свртам внимание и на дадената формулација: „...истата година заедно со својот брат Милтон го прави и својот прв документарен филм“. Се однесува на 1905 година.

Понатаму, во овој контекст, Александар Крстевски пишува дека овој платен одмор на Јанаки му бил продолжен и, „со одобрување на романскиот училишен инспектор во Битола, Л. Дума, му било овозможено платено отсуство од 20 јануари до 30 март 1907 година“.⁸⁸ Според овие тврдења на Александар Крстевски-Кошка, произлегува дека браќата Манаки во Букурешт престојувале два пати: во 1905 и во 1907 година, при што, по првиот престој, постариот Јанаки отишол во Лондон и ја купил „Камера 300“, со која го снимил и првиот филм, што, несомнено, се совпаѓа со сеќавањата на Милтон Манаки.

Но, во книгата-зборник „Творештвото на браќата Манаки“ има неколку податоци кои се во контрадикција со горенаведениот заклучок. Имено, во својот трет текст во таа книга, Александар Крстевски пишува за „Киноснимателската и киноприкажувачката дејност на браќата Манаки“. И повторно тука се осврнува на датумот кога е купена камерата. Поради тоа што некои иследувачи на делото на браќата Манаки, како што вели Крстевски, сметаат дека камерата е купена во 1907 година, тој ќе се обиде да ги побие нивните тврдења со следните четири „факти“:

1. „Според расположивите податоци во фондот „Браќа Манаки“ постојат две фотографии од 1905 година снимени за време на престојот на Јанаки во Париз, што значи дека тој престојувал во Париз и во 1905 година;

2. Во фондот, исто така, постои и фотографија на Јанаки, снимена на бродот со кој патувал преку Ла Манш за Лондон, датирана од 1905 година;

3. Според постојните податоци, првиот документарен филм снимен од Јанаки е од 1906 година. Што значи дека филмската камера била купена пред 1907 година;

⁸⁶) Ibid.

⁸⁷) Ibid., стр. 34 (подвл. И.С.).

⁸⁸) Ibid., стр. 25.

4. И на крајот, сведочењето на Милтон дека неговиот брат ја купил филмската камера од Лондон во 1905 година.⁸⁹

Што се однесува до првите два факта, морам да забележам дека во книгата на повеќе места се појавуваат фотографии кои се погрешно датирани и непрецизно идентификувани и лоцирани. Таков е случајот со фотографијата која е илустрација за престојот на Јанаки во Лондон (стр. 52); таков е случајот со фотографијата на Јанаки снимена на бродот на патот преку Ла Манш за Лондон (стр. 513); но таков е и случајот со фотографиите за посетата на романската делегација на Македонија (стр. 516) итн. Меѓутоа, за нас овде најсуштествено е прашањето: зошто во книгава не е објавена барем една од фотографиите снимени во 1905 година во Париз кои ги наведува авторот, а е објавена една фотографија „Јанаки Манаки во Лондон (1905)“, на страна 52, со која се докажува кога е купена камерата, но притоа Александар Крстевски никаде не наведува дека постои таква фотографија во фондот и неа никаде не ја споменува во текстот.

Понатаму, кога Александар Крстевски тврди дека „според постојните податоци првиот документарен филм снимен од Јанаки е од 1906 година“, тоа сигурно не е печатна грешка, бидејќи веќе на наредната страница тој вели: „Според Милтон, првиот филм го снимил неговиот постар брат Јанаки со негова асистенција уште во 1906 година“.⁹⁰ Во случајов станува збор или за две, веројатно, ненамерни грешки или се тоа одредени недоследности, бидејќи не е многу веројатно двапати случајно да се згреша во датирањето на првиот филм снимен од Јанаки. Во овој текст тоа е 1906, а во првиот 1905 година, на што инаку, веќе обрнавме внимание. И уште едно прашање за нас останува и понатаму нејасно - зошто Крстевски не наведува кои се тие т.н. „постојни податоци“?

Наспроти овие, како и повеќе слични наведени тврдења, стои мошне образложено пишувањето на д-р Дејан Косановиќ во неговата книга „Почетоците на кинематографијата на почвата на Југославија (1896-1918)“. Како еден од најдобрите истражувачи и познавачи на историјата на југословенската кинематографија, ќе пренесам само неколку објекции од овој истакнат автор.

⁸⁹⁾ Александар Крстевски, *Киноснимателската и кинориказувачката дејност на браќата Манаки*, во книгата *Творештво и кино на браќата Манаки*, цит. дело, стр. 479-480.

⁹⁰⁾ Ibid., стр. 481.

Во главата за почетоците на кинематографијата во Македонија, зборувајќи за првите гостувачки кина и нивните претстави, Косановиќ меѓу другото пишува: „Милтон Манаки во своето интервју за Југословенската кинотека (во 1961 година - з.н.) наведува дека сè додека не ја набавил својата камера за снимање (и прикажување) филмови, никогаш не видел живи слики...“.⁹¹ Ова е апсолутно спротивно на тврдењата на Павле Константинов, на Димитрие Османли и на Александар Крстевски дека браќата присуствувале на филмска проекција, по што Јанаки бил решен да купи филмска камера.

Нешто подоцна, како составен дел на оваа глава, поместен е посебен дел посветен на Милтон Манаки, како пионер на југословенскиот и на балканскиот филм. „За браќата Манаки - забележува Косановиќ- се објавени цела низа новинарски статии, написи, фељтони и слични публицистички дела во кои фактите се преплетуваат со фантазијата... и така се создаваат заблуди и непотребни легенди кои се *пренесуваат од текст во текст*“.⁹² Косановиќ ги истражува сите овие „пишувања“ и доаѓа до заклучокот дека „добивањето на филмската камера без двоумење се врзува за патувањето на Јанаки Манаки во Париз - и самиот Милтон, а и други сведоци, секогаш зборувале дека камерата ја донел (пратил) Јанаки од Париз“.⁹³

И Михајло Зега, кој бил чирак кај браќата Манаки, каде што го изучил фотографскиот занает и работел од 1922 до 1933 година, вака се сеќава како Јанаки ја набавил филмската камера: „По извесно време од доаѓањето во Битола, на Јанаки му беше овозможено лично усовршување во Париз. На патот кон Париз, Јанаки поминал и низ Лондон, каде што во еден фотографски дуќан видел една камера... Кога Јанаки дошол во Париз веднаш му напишал писмо на брата си Милтон дека видел камера за подвижни слики во Лондон, која чини 13 наполеони, и да му прати пари. Милтон му пратил, Јанаки отишол во Лондон и ја купил каме-рата, која беше производство на фабриката 'Лимиер', и тоа 300-тиот примерок од серијата биоскопе“.⁹⁴ Во ова сеќавање,

⁹¹ D-r Dejan Kosanovi}, *Po~eci kinematografije na tlu Jugoslavije (1896-1918)*, Institut za film - Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985, str. 243.

⁹² Ibid., стр. 260 (подвл. И.С.).

⁹³ Ibid., стр. 263.

⁹⁴ Игор Старделов, *Мајсторот Михајло Зега - живојотис досиен за историја*, „Кинопис“, бр. 3, Кинотека на Македонија, Скопје, 1990, стр. 17.

иако има една непрецизност, имено каме-рата не е производство на Лимиер туку на Чарлс Урбан, сепак нејзиното купување е поврзано со престојот на Јанаки во Париз.

Според неколкумина автори, Јанаки Манаки престојува во Париз и во 1905 година. За ваквите тврдења никаде не е приложен некој документ, нема пишан податок, туку единствено се користени само лични сеќавања. Освен тоа, навистина е просто физички тешко и невозможно, како што веќе спомнав погоре, па би рекле дури и неизводливо, таа година браќата да го постигнат сето ова: да го преселат фотографското ателје од Јанина во Битола; да престојуваат во Цариград; да го посетат Букурешт и од таму постариот Јанаки да замине за Париз и Лондон; да ја купи камерата; да се врати во Битола; да заминат заедно од Битола во родната Авдела и таму да ги направат првите кадри.

Наспроти ова, за тоа дека Јанаки Манаки престојувал во Париз во 1907 година, покрај голем број сеќавања, има и повеќе докази. Тоа се картичките и писмата од Јанаки до роднините напишани од Виена и од други места, како и фотографскиот албум што тој го отпечатил во Париз и на чија корица стои годината 1907.

За овој престој на Јанаки во Париз, Михајло Зега се сеќава на еден интересен настан: „Еден ден Јанаки отишол со камерата во фабриката во Париз (веројатно станува збор за претставништвото на компанијата на Чарлс Урбан во овој град⁹⁵) и директорот кога ја видел камерата многу се израдувал. Бидејќи малку подоцна била прославата, одбележувањето на Француската револуција на 14 јули, тие од фабриката му наложиле на Јанаки да оди кај Бастилја и да ја сними прославата. За таа цел му дале 4 кутии, 4 касети со по 25 метри филмска лента. Но, кога дошол таму имало многу народ, а Јанаки не бил висок и не можел ништо да види. За среќа, таму имало еден мост. Јанаки се качил на мостот и оттаму ја снимил прославата. Кога во фабриката го развиле филмот, излегло дека Јанаки имал најдобро снимен материјал, зашто бил качен на високо. Од фабриката биле многу задоволни и затоа му ги задржале филмовите, а за возврат му дале 2 сандака полни со материјали, филмови, хемикалии и др.“⁹⁶

⁹⁵ На предната страна на камерата има плочка со името на производителот и на моделот, како и две адреси на претпријатието, во Лондон и во Париз. Според Косановиќ (цит. дело, стр. 263), Урбан отворил претставништво во Париз во 1906 година.

⁹⁶ Игор Старделов, *Мајсторот Михајло Зега - живојопис досиен за историја*, цит. дело, стр.18.

Врз основа на претходните излагања и анализата на податоци, мојот став е следниот: камерата можела да биде купена од Лондон, но и од претставништвото на компанијата на Чарлс Урбан во Париз.

Сите досега пренесени податоци зборуваат дека камерата Јанаки Манаки ја купил при неговиот престој во Париз. А бидејќи за неговиот престој во Париз во 1907 година има сигурни докази, како и поради сите други факти и вкрстени заклучоци, сметам дека годината 1905 како датум за купување на „Камерата 300“ е преуранет.

Без никаква намера да ја менувам историјата - што, впрочем, и не е тема на овој монографски труд - единствено би сакал да апострофирам дека поместувањето, поправо прецизирањето и оваа мала разлика во датумите на купувањето на камерата, е неважно и не може да ги намали вредностите и значењето на делото на браќата Манаки како пионери на македонскиот и на балканскиот филм.

Нивната големина не е во тоа кој е прв, или кој најрано почнал да снима, туку во односот кон снимањето и во она што е снимено. Филмските зачетоци и оставина на браќата Манаки бездруго историски се непроценливо вредни.

Има голем број автори кои пишуваат за животот и делото на браќата Манаки и кои се залагаат за 1905 година како почеток на нивната филмска дејност од единствена причина тие да не го загубат приматот во историјата на балканскиот филм. Како што е познато, Карел Гросман во Словенија снимил три кратки аматерски филмови, во 1905 и 1906 година, со 17,5 мм филмска камера⁹⁷ кои не биле за јавно прикажување. Меѓутоа, филмовите на Гросман не можат да се споредат со оние на браќата Манаки, како според нивното значење и според квалитетот, така и според квантитетот. Камерата, како и филмовите на Гросман, уште тогаш биле аматерски. Значи, за загрозување на приматот на браќата Манаки од страна на Гросман воопшто не може да стане збор.

Освен тоа, за загрижените бранители на Манакиевци кои стравуваат дека ако годината на купување на „Камерата 300“ се помести за подоцна, нивниот примат може да им го преземе единствено Гросман, ќе приведам уште еден релевантен податок. Имено, првите филмови во Романија се снимени уште кон крајот на ЦИЦ век. Пол

⁹⁷D-r Dejan Kosanovi}, *Pioniri domašeg filma u Sloveniji*, in: *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije (1896-1918)*, op. cit., str. 190. Според професорот Косановиќ, словенечкиот адвокат Карел Гросман во 1905 година купил апарат за филмови со 17,5 mm. филмска лента, кој истовремено бил и камера и проектор и копирка. Со него Гросман ги снимил филмовите „Излегување од миса во Љутомер“ (1905, 1 кадар, 7 m.), „Саем во Љутомер“ (1905, 3 кадри, 18 m.) и „Во градината“ (1906, 3 кадри, 25 m.).

Мени на 10 мај 1897 година ја снимил традиционалната парада во спомен на победата во борбата за независност на Романија. Следната 1898 година, научникот од светски глас проф. д-р Георге Маринеску ја купува камерата од Мени и снима филм „Тешкотиите при чекорење во органската хемиплегија“, медицински филм за научна анализа.⁹⁸ Романија е, исто така, на Балканот. Но, и овие филмови, исто како и филмовите на Гросман, не можат да се споредуваат со филмскиот опус на браќата Манаки, ниту по формата ниту по содржината.

Затоа приматот на браќата Манаки во овој поглед не е загрозен.

Колку филмови снимиле браќата Манаки

Милтон Манаки ги предал сите сочувани филмови во Архивот на Македонија во 1955 година. Како составен дел на купопродажниот договор, бил и списокот филмови, своерачно напишан од Милтон на 23 септември 1955 година. Во тој список Милтон Манаки наведува наслови на *67 филмови*. Меѓутоа, со подетална анализа на содржината на овој список, како и по повеќегодишна обработка на овие филмски материјали, дојдов до заклучок дека максималниот број наслови не е 67, туку 42. Оваа разлика меѓу бројот наведен од самиот Милтон и мојата анализа произлегува од тоа што во списокот на Милтон Манаки за еден ист настан тој дава повеќе различни наслови, односно еден ист филм се појавува со повеќе наслови. Уште повеќе, ако сите филмови се вкompilerираат, се монтираат во архивски филмски материјали или во документарни целини од денешен аспект, тогаш веројатно бројот на филмовите (насловите) од кинематографската оставина на Манакиевци би бил уште помал.

Сето ова ќе се обидам да го покажам врз конкретни примери.

Еве го најпрвин *списокот на филмовите составен од Милтон Манаки* (цитиран оригинално):⁹⁹

„1. *Хуријет*

⁹⁸) Податоците се користени од Мариан Цуцуи, *Денови на романскиот филм*, каталог, Кинотека на Македонија, Скопје, 1994, стр. 4.

⁹⁹) Павле Константинов, *Браќа Манаки*, цит. дело, стр. 132.

2. Бесење
3. Пречек на романски министри во Битола во 1909 година
4. Султанот на пенџера на општинскиот арк и дефилето на гимназијалци, одборници, војници и др.
5. Пречек на грчкиот крал во Битола 1918 година и престолонаследникот Павле од страна на Генерал Бојовиќ
6. Хуријет - дефиле на народ, војска и др. пред султанот во Солун
7. Воз Солун-Воден-Соровиќ мостови, со султанот кон Битола
8. Султан во џамија, излегување од џамија и на Тумбе-Кафе
9. Споменик, осветување на споменик во Битола од страна на престолонаследник Александар, Пашиќ, Варнава и др. и одење кон споменикот, дефиле на Варнава со свита во црква Св. Богородица, излез од Митрополијата на престолонаследник Александар, поворка со споменикот, станица доаѓање на Александар во Битола
10. Дефиле пред султанот во Солун, султанот во Кафе „Бечканап“ и одење во пајтон
11. Селани се караат на меѓа за земја
12. Хуријет
13. Доваѓање на Власи во Корчеја
14. Први српски клуб во Битола
15. Пречек на романски министри и пречек од романските училишта
16. Официјална свадба во Битола
17. Селанска свадба во Битолско-Велешко Македонија 1907 година
18. Султанот на станица во Битола при одење од Битола
19. Дефиле на пешадија, кавалерија на ливадата - Битола
20. Турско време пољопривредно школо
21. Селска расправа за делба на ниви
22. Баба на работа како преде од 114 години
23. Турски професор, во пољопривредна, со магаре и коњ
24. Домашна работа во куќа
25. Влашка свадба во 1906 година
26. Номади власи патуваат
27. Султанот и пречек од битолчани со дефиле на везирите
28. Романска гимназија во Гопеш

29. *Кавалерија дига прашина во галоп со артилерија*
30. *Свадба во Периволи*
31. *Учење на деца во училиште без зграда во дворовите*
32. *Власи номади со фамилии одат на пролет во своите села*
33. *Панаѓур на селани на Св. Недела во Битола*
34. *Панорама на градот Гревена*
35. *Ресен*
36. *Свадба во Верија од градот на село Дољани*
37. *Касапи дерат стока*
38. *Касапи на пазар во празник Св. Јован и фрлање на крст*
39. *Парада на турски пешаци и аскери*
40. *Тепане на меѓа помеѓу селани*
41. *Свадба во Вуса и Периволи*
42. *Девџани - дочек на илинденци 1908 година 12.ВИИ.*
43. *Први српски клуб*
44. *Свадба на Петар Герасимов*
45. *Водици во Битола*
46. *Власи во Кароферија фрлаат крст во вода*
47. *Лаѓа на султанот во Солун*
48. *Селска свадба од Битолска околија*
49. *Доаѓање на илинденци во Битола - Девџани во хуријетот 1908 година*
50. *Свадба на Перо Герасимов*
51. *Црква во Гревен*
52. *Дефиле на колата од големата пумпа во 1909 година*
53. *Пелистерски јунаци 1906-1907 година*
54. *Панаѓур на 6.ВИИИ.1906 во село Авдела грчко, ткаење во село Авдела грчко*
55. *Дочек на илинденските чети во Девџан*
56. *Погребение во Гревен*
57. *Пречек на романски министри во Ресен или Охрид*
58. *Касапи*
59. *Дефиле на српска застава во 1927 година во Битола*
60. *Турска кавалерија*
61. *Празник на султан Решид В*
62. *Панаѓур во Кароферија*

- 63. *Турци држат говор на хуријет пред конзулите*
- 64. *Султан во Солун дефилира кај Бечкинар кафе*
- 65. *Престолонаследник Александар доаѓа со воз, парастос во Митрополија на паднати борци од 1912 година во Битола, осветување камен темелник за споменик*
- 66. *Султан во Битола, Тумбе кафе, воз Солун-Битола*
- 67. *Дефиле на младински девојки во Солун и војска.“*

Од анализата на овој список, направен лично од Милтон Манаки, прво што може да се заклучи е тоа дека ова, всушност, не се наслови на филмови, туку пред сè *опис* на филмските материјали што филмскиот снимател ги гледал откако биле развиени и копирани.

Овде мора да се имаат предвид два многу важни момента.

Првиот е дека касетите со филмови од почетокот на векот, со кои снимале браќата Манаки, содржеле филмска лента во должина од 15 до 50 метри. Филмовите биле развиени и копирани без ред и така му биле прикажани на Милтон. Поради тоа, исти или слични наслови се среќаваат на повеќе места, а се однесуваат на ист настан. Затоа и бројот на насловите е толку голем и не соодветствува на вистинскиот број настани кои браќата Манаки ги забележале на филмска лента и кои би претставувале посебни филмски наслови.

Така, на пример, насловите од списокот под број 1, 6, 12, 49 и 63 се однесуваат на манифестациите кои биле организирани по повод победата на Младотурската револуција и Хуриетот во 1908 година, кои, всушност, претставуваат една целина, и кои, слободно, можат да се монтираат во филм под еден наслов. Истото се однесува и на насловите од списокот под реден број 3, 15, 28, 35 и 57, кои се делови од еден ист филм за престојот на романската делегација во Македонија во 1911 година.

Се разбира, тука влегува и најобемната филмска целина за посетата на турскиот султан Мехмед V Решад на Солун и на Битола во 1911 година. Оваа посета на претпоследниот турски султан на најоддалечените делови на својата империја на Балканот браќата Манаки ја забележиле во извонредна документарна целина, со сите карактеристики на една документарна репортажа. Но, во списокот на Милтон Манаки деловите од оваа целина, со различни наслови, се среќаваат повеќепати, и тоа под броевите 4, 6, 7, 8, 10, 18, 27, 47, 61, 64, 66 и 67. Сосема е јасно дека сите овие наслови се дел од една филмска репортажа.

Вториот момент е дека Милтон Манаки при предавањето на материјалите на Архивот имал 75 години, бил во поодмината старост и со нарушено здравје и, веројатно, сеќавањата му биле избледени. Заради тоа се среќаваат нелогичности во насловите, погрешни и/или различни имиња за ист настан, дури понекогаш погрешно датирање и сл., што повторно претставува причина за поголем број наслови од нивниот вистински број. Како илустрација на ова може да послужи примерот со посетата на романската делегација на Македонија. Според исказот на Милтон, запишан во наведениот список, тоа било посета на делегација на романски министри во 1909 година. Но, со истражувањата направени во Романската академија на науките и уметностите при мојот престој во Букурешт во 1994 година, како и со консултирање на прес-клипинзи и други пишувани документи од тој период и низа текстови, се покажа дека тоа, всушност, не биле романски министри, туку само 29 угледни личности од Романија - 5 судии, лекар, адмирал, геолог, астроном, адвокат, фармацевт итн., на чело со проф. д-р Константин Истрати, екс романски министер и доктор по медицински науки и по хемија. Посетата во Македонија била реализирана од 1 до 20 април 1911 година.

Но, независно од бројот на остварувањата, започнувајќи да снимаат филмови браќата Манаки квалитативно ја промениле перцепцијата на светот и животот. Направиле творечки исчекор во посредувањето на реалноста низ еден нов медиум. „Со кинематографската етапа, ателјето на браќата Манаки стана историја. Напуштајќи ја социјалната ексклузивност и затворениот простор, што се карактеристики на фотографијата, браќата Манаки ќе излезат надвор и ќе снимаат сè до каде допираше окото на нивната камера. Од драматичните цивилизациски, социјални и политички пореметувања на Балканот во почетокот на XX век, браќата Манаки ќе остават филмски записи со непроценлива документарна вредност. Осознавајќи ја јавноста како иманентна потреба на новиот медиум, неа ќе ја промовираат во творечки принцип.“¹⁰⁰ Браќата Јанаки и Милтон Манаки „низ постапката на кинематографот творат тотална претстава за постоењето“.¹⁰¹

При евидентирањето и обработката на филмовите, и при нивната класификација според содржината, покрај користењето на списокот направен од Милтон Манаки, консултирав и низа архивски документи и фотографии од фондот „Браќа Манаки“ во

¹⁰⁰⁾ Борис Ноневски, Предговор кон каталогот *Браќа Манаки*, цит. дело, /н.п./.

¹⁰¹⁾ Ibid.

Архивот во Битола, како и низа други филмови и пишувани материјали од тој период. На тој начин дојдов до бројката од *42 наслова* на нивни филмови. И оваа бројка не мора да биде дефинитивна.

* * *

Според досега реченото, би можел да заклучам:

Во филмот како уметност, како и во сите останати уметности, постојат фактички и постојат вредносни судови. Првите се карактеризираат со објективност, со фактицитет, вторите со индивидуалитет и субјективитет. Со првите судови се занимава *историјата на филмот*, со вторите *естетиката на филмот*. Во првите судови мора да се исклучи секоја субјективност и на фактите мора да им се пристапува единствено и прецизно. Тие ниту во еден случај не смеат да се пренебрегнат и во секој случај мора да бидат подвргнати на рационална и аргументирана доказна постапка.

Естетските судови, пак, се попрецизни и повеќе соодветствуваат на вистинските вредности на некој творечки опус кога се посообразни со неговите реални факти.

В СОДРЖИНА И СТРУКТУРА НА ФИЛМСКИОТ ОПУС НА БРАЌАТА МАНАКИ

1. Пристап

Целиот филмски опус на браќата Јанаки и Милтон Манаки му припаѓа на жанрот на документарниот филм. Заради тоа сметав дека прочитот и рекогностицирањето на документаристичкиот пласт во него има суштествено значење за разбирање на нивната кинематографска дејност.

Во оваа смисла, сметав, исто така, дека е нужно најнапред да го откријам и објаснам токму фактицитетот на нивното филмско дело, редоследот на настанувањето на нивните филмови, нивната конкретна содржина, потем опфатот на изворите и нивно точно рекогностицирање.

Со други зборови, најпрвин, пристапив кон експликација на содржината на филмските материјали од браќата Манаки, на она за *што* во нив станува збор, на нивната содржина, на она *што*, всушност, тие содржат - за потоа да пристапам кон естетска анализа на нивниот опус, на она *како* тие филмски ја изразиле или обликувале снимената документаристичка граѓа.

Во ваквиот истражувачки пристап кон филмската оставина на браќата Манаки, сепак, не сакав секаде прикажаната историја да ја толкувам од естетска можна гледна точка. Целиот филмски материјал нема такви изразени естетски валери. Во еден дел од својата филмска продукција браќата Манаки не отишле потаму од гола камерманска

регистрација на некои настани и појави во современиот урбан или рурален начин на живеење на луѓето од нашите краишта. Но, нивните филмови сведочат за нагласен филмски талент на авторите, за нивни иманентен естетски однос кон објектот и темата на снимањето, што на филмскиот истражувач му ја отвора можноста за естетичка анализа на значајниот дел од нивниот филмски опус.

Затоа, паралелно со експликацијата на конкретната, документарната содржина на нивните филмски материјали & кои ги изложувам според времето на нивното настанување & пристапувам и кон анализа на нивната *филмска форма*. Таму каде што филмовите на браќата Манаки имаат естетски квалитети, каде што се податливи за естетичка анализа, каде што се карактеристични со некои свои филмски инвенции, пренесувам повеќе свои согледби, кои ги нареков *естетички коментари*, за веќе во нив да го поставам прашањето за она што ќе го дефинирам како *манакиевска поетика на филмскиот кадар*, што посебно ќе ја изградам и изложам во наредниот оддел на овој труд. Се надевам, притоа, дека дојдов до некои нови согледби на филмската естетика на овие наши двајца големи мајстори на филмската камера, кои во повеќето свои филмски остварувања мошне сугестивно ни ја откриваат својата исклучителна дарба за филмска перцепција на животот, која ја краси изворна филмска имагинација и експресија, што и денес, по речиси едно столетие, восхитуваат и естетски импресионираат.

2. Камера

Пред почетокот на анализата на филмовите, накратко ќе ги изложам техничките карактеристики на камерата со која снимале браќата Манаки.

Како што веќе рековме, камерата е производство на Цхарлес Урбан Традинг Цо., 300-тиот примерок од серијата биоскопе, модел Б. Нејзината висина изнесува 32, ширината 14, а длабочината 30 сантиметри. Празната камера тежи 2,5 кг. Заедно со камерата доаѓа и статив, кој е висок 80 цм, а може да се продолжи за уште 50 цм. Погонот на камерата е рачен, преку една рачка која придвижува пет меѓусебно поврзани запчаници. Камерата истовремено била и проектор. Таа користела касети со филмови чија должина изнесувала најмногу до 45 метри. Објективот на камерата е 3 инчен и овозможувал различна експозиција - од 1/35 до 1/1500 делови од секундата. Таа имала и автоматски мерач (во стапки) колку филмска лента е снимена, како и систем за автоматско враќање на снимената лента.

Камерата 300 е изработена од полиран махагони со метални и алуминиумски делови. Денес таа се чува во Архивот на Македонија - Подрачно одделение во Битола.

3. Филмолошка, историска и естетичка анализа на филмските материјали од браќата Манаки

Сите 42 сочувани филма снимени од браќата Манаки ги анализирав од филмолошки, историски и естетички аспект.

1. БАБА ДЕСПИНА (4,8 метри)

Тоа е *прв филмски кадар* снимен од браќата Манаки. Во еден кадар од *горен ракурс* е снимена бабата на Јанаки и на Милтон Манаки, Деспина, како преде. И не мислејќи специјално на тоа, во првиот снимен кадар од овие двајца пионери на кинематографијата кај нас има една чудна симболика: бабата Деспина го врти роданот, а кај нас почнува да се врти филмот. Роданот потсетува на зоотопот (тркалото на животот), којшто, пак, е предвесник на филмот. Сето тоа му дава повеќеслојно значење на овој историски кадар, со кого што започнува нашата кинематографија.

2. ДОМАШНА РАБОТА (СНОВАЧКИ) (26,7 метри)

Пред семејната куќа во родната Авдела се снимени група жени, меѓу кои и бабата на Манакиевци Деспина, како сноват предиво подготвувајќи го за ткаење. Снимени се *два кадра*, во првиот баба Деспина седи и преде, а во вториот стои.

Иако е снимена секојдневна работа, според распоредот и движењето на жените и според менувањето на местоположбата на бабата, претпоставуваме дека овој материјал, односно дејноста на жените, е *аранжирана*, т.е. тука станува збор за *еден вид режија*, односно за распоредување, инсценација на мизанкадарот во просторот, во амбиентот кој ќе се снима.

3. УЧИЛИШТЕ НА ОТВОРЕН ПРОСТОР (54 метри)

На широчинка, под дрво, група деца се подготвуваат за училиштен час. По молитвата и крстењето се сместуваат во училишните клупи и ја следат наставата. Материјалот е снимен во *4 кадри*.

И во овој филмски материјал, снимен меѓу првите, среќаваме *режисерска постапка*. Јасно е дека на одреден знак децата почнуваат да се крстат. Дека браќата Манаки снимаат со однапред јасна идеја зборува и овој мошне интересен кадар: децата влегуваат во кадарот и, по завршувањето на крстењето, излегуваат од него. Камерата ги следи со сосема *мал швенк* на десно.

Сето ова значи дека, земено во целина, филмот *Училиште на отворен простор* има своја *драматургија* со јасен редослед на сцените: подготовка за почетокот на училишниот час; почеток на часот со молитва; следење на наставата; завршување на часот. Таа драматургија не била можна без самото распоредување на филмските слики во непосредниот процес на снимањето на настанот.

4. *ВЛАШКО ОРО* (70 метри)

Во *10 кадри* е снимена, веројатно, прослава на влашки верски празник или слава. Таа се случува на голема ливада, на која се играат машко и женско оро. И мажите и жените се облечени во народни носии. Исклучок се неколкумина мажи облечени во градска облека.

Во овој филмски материјал за прв пат кај браќата Манаки се среќава *длабински кадар*.

Освен тоа, карактеристично е тоа што во неколку кадри ората се снимени во *два плана*. Во *преден план* е снимено женското оро, а во *заден план* машкото.

Влашко оро може да се земе како класичен пример за тоа дека браќата Манаки обрнувале особено внимание на формата на кадарот. Имено, во еден миг во кадарот, зад орото кое се игра во *преден план*, се појавуваат деца. Поради тоа што ним не им е место во кадарот, веројатно по укажувањето на оној што го снимал материјалот, еден играорец - кој, инаку, извонредно многу потсетува на Милтон Манаки - излегува од орото и се обидува да ги избрка децата да излезат од кадарот. Таа игра на случајот потсетува на постапката на очудување и делува по малку како *филмска наива*, но во сето тоа не недостига *естетски шарм*.

5. *ВЛАСИ НОМАДИ* (61 метар)

Мошне долго снимено парче, на кое е забележан еден карван Власи, номади. Во *17 кадри*, од кои во 3 камерата *швенкува*, снимени се подготовките, товарењето на

коњите, поаѓањето и самиот пат на карванот. Материјалот е снимен на ридест предел, веројатно во близината на Гревена.

И овој филм има своја *драматуршка линија*: подготовки, поаѓање и патување на карванот. И тој е уште еден аргумент дека браќата Манаки користеле т.н. *монтажно снимање*.

6. СЕЛСКА СВАДБА (136,4 метри)

Обичаите на македонското и на влашкото население особено го привлекувале синеастичкото внимание на браќата Манаки. Овде особено треба да се истакнат свадбените обичаи.

Во овој материјал во 35 *кадри* импресивно е забележана влашка свадба, со многу обичаи и придружни церемонии. Материјалот не е прецизно идентификуван, така што не се знае ниту чија е свадбата, ниту местото каде се случувала. Милтон Манаки, при идентификацијата на филмските материјали, рекол дека снимале повеќе свадби во неколку различни места. Според една фотографија од книгата на Георгиос Егзарху „Браќа Манаки“¹⁰², веројатно станува збор за свадба во нивното родно село Авдела. Уште една забелешка. Легендата кон фотографијата вели дека станува збор за прослава на празникот Св. Сотир, меѓутоа, споредувајќи ги луѓето од фотографијата со оние од филмот, сепак сум повеќе уверен дека станува збор за свадба, односно за погрешна идентификација на фотографијата. Токму заради тоа и не сум сигурен за местото каде е снимена свадбата, односно фотографијата.

Селска свадба е класичен пример за филмски документарец, т.е. за *сеопфатно забележан настан*. Битно е да се каже дека и во овој материјал се среќава *монтажно снимање*, она што го нарекувам *имплицитна монтажа*. Имено, браќата Манаки до детали однапред испланирале како да го снимат целиот настан, така што ништо нема да му препуштат на случајот и ќе го фиксираат секој еден значаен детаљ (сигурно немале можност за враќање, за повторно снимање, односно за т.н. дубл).

7. ПРОСЛАВА НА ЃУРЃОВДЕН (66,6 метри)

Во почетните години на својата филмска дејност Манакиевци најмногу снимале верски церемонии и празнувања. И во овој случај во 17 *кадри* е забележана прославата на Ѓурѓовден од страна на влашкото население. Покрај другите сегменти на прославата,

¹⁰² Giorgios Exarchoy, *A deli foi Manakia (The Manaki Brothers)*, op. cit., p. 137.

главен акцент, како и во многу други случаи, браќата Манаки ставиле врз народните ора.

Во овој филмски материјал за прв пат среќаваме класичен пример на *контра план*. Колоната луѓе најпрвин е снимена однапред (се доближува кон камерата), а потем одзади (како се оддалечува).

Тоа ми дава за право да тврдам дека со Камерата 300 браќата Манаки не само што снимале, туку снимајќи и монтирале, т.е. нивната камерманска работа можеме да ја наречеме истовремено и *монтажна камера*.

8. ПАНАЃУР ВО БЕР (19,3 метри)

Овој материјал не е прецизно идентификуван, но, според кажувањата на Милтон Манаки, се претпоставува дека станува збор за споменатиот настан.

Како и во останатите материјали каде што се снимени разни панаѓури и прослави, така и овде најголемо внимание им е посветено на динамичниот феномен на ората, што се играле во тие прилики. Во 7 кадри се снимени женско и машко оро.

9. ПРОСЛАВА НА ВОДИЦИ ВО БЕР (65,2 метри)

Ова е филмски запис за прославата на верскиот празник Водици (Богојавление) во местото Бер (денешна Грција). Во 19 кадри е прикажана *целокупната процесија*: доаѓање на поголема група луѓе во местото; нивно одење до мостот над реката; фрлање на крстот и влегувањето на луѓето по него во студената вода.

Овој филм мошне парадигматично ја илустрира *естетичноста* во водењето и обликувањето на камерата. Во него многу често има *менување на кадрите* - од *среден план* до *полу-тотал* и *нормален* и *горен ракурс*.

Во драматургијата на овој филм централно место зазема мостот, од кој се фрла крстот во реката. Во него има извонреден кадар во *опит план*, *полу-тотал* во кој со сета своја убавина се истакнува трилакиот мост. Естетски сугестивно делуваат *контра швенковите* (од лево на десно и обратно).

И за овој материјал долго не се знаеше каде е снимен. Но, по едно мое гледање и консултирање архивски филмови снимени за време на Првата светска војна на почвата на Македонија, филмови кои беа прецизно обработени и датирани, во едно дело, во еден кадар го идентификував токму овој мост. По компарирањето на мостовите

заклучив дека станува збор за истиот мост во Бер; дури двата кадра се снимени од многу слично, речиси од исто место.¹⁰³

10. ПАНОРАМА НА ГРЕВЕНА (15,5 метри)

Во еден кадар со *швенк на лево* е снимена *панорама* на местото Гревена, кое денес се наоѓа во Грција.

Извонредно *долга панорама*, *швенк на лево* од речиси 180 степени.

(Подоцна утврдив дека овој кадар е составен дел од филмот за погребот на Митрополитот Емилијанос - *види филм под бр. 36.*)

11. ЦРКВА ВО ГРЕВЕНА (4 метри)

Панорама, со *швенк на лево*, од градот до црквата во Гревена.

(Кадар кој е, исто така, составен дел од филмот за погребот на Емилијанос - *види филм под бр. 36.*)

12. ПАЗАР И КАСАПИ (28 метри)

Во *9 кадри* се снимени разни активности во пазарен ден. На едниот крај од пазарот снимени се и тезги на кои се продава месо. Во овој филмски материјал естетичноста се постигнува со *промена на ракурсите*: почетокот е снимен од *горен ракурс*, а потоа снимањето продолжува во *нормален ракурс*.

Во него среќаваме повеќе *швенкови на лево* или *на десно*, но и еден, иако доста краток, *швенк по вертикала*, нагоре.

13. ПЕРАЧКИ (4 метри)

Еден *краток кадар*. Жени перат облека и други ткаенини на стар традиционален начин покрај река.

Покрај многуте слични филмски материјали што ги снимиле, ова е уште еден доказ за документаристичкиот хабитус на браќата Манаки, за тоа дека тие со својата камера трагале по вообичаени, секојдневни човечки активности.

¹⁰³ Станува збор за филмски материјали од воените операции водени во Првата светска војна.

Кинотеката на Македонија, во 1989 година, ги доби овие филмови од Империлниот воен музеј од Лондон. Види Игор Старделов, *Македонскиот фронт (1916-1918) во сочуваниот филмски документ*, „Кинопис“, бр. 2, Кинотека на Македонија, Скопје, 1990, стр. 3-14.

14. БАЧИЛО (12,6 метри)

Уште еден доказ за документаристичката ориентација на браќата Манаки е и овој филмски запис. Имено, покрај светдените и прославите, тие често ги снимале и секојдневните активности на Власите.

Бидејќи Власите главно биле сточари, филмот „Бачило“ е фрагмент од таа нивна катадневица. Меѓу разните активности во бачилото е и снименото колење овци. Филмот е снимен во 6 кадри со статична камера (единствено во последниот кадар има мал швенк на лево).

15. РЕПРЕСАЛИИ ВРЗ МАКЕДОНСКО НАСЕЛЕНИЕ (28,7 метри)

Во овој стравотен филмски материјал се забележани повеќе обесени мажи во Битола, поточно на еден мост на реката Драгор. Телата на обесените мажи безживотно висат и се клатат грозоморно и сенишно.

Во 5 различни кадри камерата се префрлува од еден на друг, додека покрај нив се движат турски војници.

За жал, материјалот е со многу лош квалитет и тешко може да се идентификува, но и покрај тоа естетски делува *шокантно*. И при филмската реализација на овој настан браќата Манаки ја покажуваат својата интенција - го чекаат мигот кога да ја вклучат камерата, токму тогаш кога покрај труповите на обесените минува турски аскер.

Покрај двата филмски документирани погреб, ова е единствен филмски запис на кој браќата Манаки не снимиле радосни животни ситуации, манифестации или прослави.

16. ТУРЦИ ДРЖАТ ГОВОР НА ХУРИЕТ (34,2 метри)

Значителен дел од одбележувањето на победата на Младотурската револуција и Хуриетот, како и голем број манифестации одржани во Битола по тој повод, браќата Манаки забележале и на филмска лента. Врз основа на различните описи на Милтон Манаки, би можеле да кажеме дека документарната целина за овој настан е поделена во 6 наслови.

Според сеќавањата на Милтон Манаки, браќата ги снимиле овие манифестации во 1908 година. Меѓутоа, според описот на одреден број фотографии од албумот

„Прокламација на Слободата во Битола - Браќа Манаки“¹⁰⁴, кои се снимени на истото место и со истите учесници на прославата како и на филмските материјали, всушност, станува збор за манифестациите врзани за прославата на годишнината од победата на Младотурската револуција, која се одржала на 10 јули 1909 година. Поради оваа дилема не можев со сигурност да ги датирам овие филмски материјали кои се однесуваат на Младотурската револуција.

Инаку, овој филм е структуриран од 3 *секвенци*. Во првата, со 5 *кадри* е прикажан еден говорник на малечка импровизирана сцена. Во втората секвенца, во два *кадра* се забележани членовите на дипломатскиот кор присутни на оваа манифестација. Во третата секвенца, исто така во два *кадра*, е забележан дел од парадата одржана по тој повод.

17. МАНИФЕСТАЦИИ ПО ПОВОД МЛАДОТУРСКАТА РЕВОЛУЦИЈА (30,6 метри)

Масовноста, големината, значењето и вербата што кај народот го предизвикало прокламирањето на Младотурската револуција *естетски најимпресивно* се гледа токму од овој материјал, иако тој е снимен само со 5 *кадар-секвенци*. Во него е регистрирана голема колона народ, офицери, воен оркестар како минуваат низ улиците на Битола.

Овде, за прв пат, камерата ја *следи колоната* по нејзиниот пат низ градот, при што браќата Манаки морале да го *менуваат местото, аглиите и ракурсите* на снимањето, на тој начин остварувајќи импресивна естетска слика на овие манифестации.

18. ДЕФИЛЕ НА ВОЕН ОРКЕСТАР, КОЧИИ И КОЊАНИЦИ (23 метри)

Иако овој наслов не асоцира на прославата на победата на Младотурската револуција, сепак, и ова е дел од оваа филмска целина снимена во Битола. Бидејќи ваков или сличен наслов нема во списокот направен од Милтон Манаки, него го дадов според содржината на материјалот.

Филмот има *три кадри*, сите снимени од *горен ракурс*, од исто место во *континуитет*. Во првиот кадар е снимен воен дувачки оркестар (околу насобран народ), во вториот, со скок во дејството, колона кочии со цивили, а од страните на

¹⁰⁴ *The Proclamation of Freedom in Manastir - The Manakis Brothers*, editor Roni Margulies, Yapi Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., Istanbul, 1997.

колоната по еден турски војник, и во третиот кадар, исто така како продолжение од претходниот, со скок во дејството, колона коњаници по четворица во ред.

19. ПАРАДА ПО ПОВОД ХУРИЕТ (103,3 метри)

Победата на Младотурската револуција била прифатена со видно задоволство кај населението. Во ова дело акцентот е ставен врз манифестациите, дефилето на многубројниот народ кој учествувал во прославите. Материјалот е мошне обемен, иако е снимен само во 8 кадри во 2 секвенци, на кои се забележува огромна маса народ во разновидни носии, цивили, војници, господа и госпоѓи со чадори и многу други. Потем во колоната дефилираат голем број знамиња, пароли, како и 2 кочии и дувачки воен оркестар, секогаш на чело на колоната. Секаде каде што минува, колоната е поздравувана од многубројниот народ.

Карактеристичен објект во овој филм се двете кочии во колоната. Првата кочија е т.н. „Кочија на Слободата“, на која има 5 девојчиња во бели фустани. Секое девојче носи лента преку рамето, на коишто пишува: *Единство, Братство, Слобода, Еднаквост, Правда*.¹⁰⁵ Втората кочија е темна со четири кубии на краевите.¹⁰⁶

20. МАНИФЕСТАЦИИ ПО ПОВОД ХУРИЕТОТ (39,8 метри)

Овој филмски запис, на кој е регистриран дел од прославата по повод победата на Младотурската револуција, е снимен од *горен ракурс*, при што учесниците на парадата се следат во континуитет, така да се рече во еден кадар-секвенца. Меѓутоа, поради скокови во дејството и поради разните учесници во парадата, филмот го поделив на 3 секвенци со 6 кадри. Во првата секвенца (1 кадар) минува колона мажи во бели народни носии со темни елечи и фесови. Во втората секвенца (1 кадар) се снимени членовите на друштвото „Пелистерски јунак“, деца во бели униформи. Во третата секвенца (4 кадри) најпрвин парадираат мажи во темни костуми со бели фесови. Карактеристично е дека колоната е мошне долга, облеките и носиите на луѓето се различни, но сите имаат бели фесови на главите.

За сето време на парадата, покрај колоните кои се движат во средината на улицата, паралелно од страните се движи многуброен народ, мажи, жени и деца.

¹⁰⁵ Ibid., /n.p./.

¹⁰⁶ За вредностите на овој филмски материјал види во поглавјето од наредната глава „Прилог кон семиотиката на филмската слика на Манакиевци“.

21. МАНИФЕСТАЦИИ (со грчки натписи) (5,3 метри)

Снимката на филмот е мошне бледа и не е идентификувана со сигурност. Во еден кадар се забележани манифестации, прослава на која присуствува многуброен народ. Низ насобраниот народ минува колона коњаници, свештени лица и луѓе кои носат знамиња и транспаренти на грчки јазик.

Споредувајќи го материјалот со фотографиите од фондот „Браќа Манаки“ во битолскиот архив, заклучив дека станува збор за една од прославите, манифестациите, односно парадите по повод Младотурската револуција. Во прилог кон ова мислење се и фотографиите од фотоалбумот „Прокламација на Слободата во Битола - Браќа Манаки“.¹⁰⁷ Затоа и ова парче го ставив во целината за прославата на победата на Младотурската револуција.

22. ВЕРСКИ ПРАЗНИК „ЗАДУШНИЦА“ (28,5 метри)

Голем дел од филмските материјали на браќата Манаки се однесуваат на верски празници, обичаи и ритуали на Македонците и на Власите во Битола и битолско и во останатите места каде што тие снимале.

Овој филм е мошне краток, снимен е во 5 кадри, со статична камера. И овде се забележува еден вид *режисерска постапка*: церемонијата, имено, почнува да се одвива на знак на еден од браќата, односно на оној што го снимил овој материјал. Филмот се карактеризира со *бавно* одвивање на обредот и со мирна, *статична* камера. На тој начин браќата Манаки доловуваат атмосфера на спокојство и на свеченост.

Од тоа што аглите на снимање не се менуваат, претпоставуваме дека браќата Манаки овој ритуал го снимиле бргу по започнувањето на својата филмска работа.

23. ПРОСЛАВА НА ПРАЗНИКОТ „СВЕТИТЕ КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ (50,3 метри)

Насловот на овој филм не е наведен од Милтон Манаки во списокот при предавањето на филмовите на Архивот на Македонија. Дека станува збор за тој верски празник заклучив од анализата на деталите во снимената колона и процесијата, од натписот што го носат членовите на друштвото „Пелистерски јунак“ од Битола, како и од иконата на светителите Кирил и Методиј.

¹⁰⁷) *The Proclamation of Freedom in Manastir - The Manakis Brothers*, op. cit., /n.p./.

Иако материјалот не е целосно сочуван и не е забележана целата процесија, сепак од *3-те кадри*, според големината на поворката, го акцентирам значењето на овој настан. Во центарот на вниманието на камерата се децата, членови на друштвото „Пелистерски јунак“, снимени низ битолските улици. Во големата колона се забележуваат и деца, мажи и жени во народни носии, госпоѓи со долги фустани и шапки и мажи во градска облека со цилиндри, потоа членови на дипломатскиот кор, свештени лица итн.

24. ПАНАЃУР ПРЕД ЦРКВАТА „СВ. НЕДЕЛА“ ВО БИТОЛА (61 метар)

И во овој, како и во голем број други филмови, синеаистичкото интересирање на браќата Манаки го привлекуваат народните игри. Во овој случај, забележани се повеќе женски и едно машко оро. Воведната секвенца од панаѓурот, во *два кадра*, е снимена пред црквата „Св. Недела“, а останатите секвенци со *14 кадри* се снимени во дворот на црквата. Секогаш околу ората е присутен многуброен народ.

Естетичноста на овој филм браќата Манаки ја постигнуваат со мошне често менување на видот на кадрите, од *среден* кон *средно-крупен*, со движење на ороото - камерата е така поставена што ороото минува пред неа во *средно-крупен план*. И во овој филмски запис среќаваме *нормален* и *горен ракурс*.

25. ПАНАЃУР (?) (2,5 метри)

Сосема кратка снимка, која не е идентификувана и не може да се вметне во останатите филмови.

Тое е *еден кадар* снимен од *горен ракурс*, во двор на некаков објект. Во средината на дворот се забележува многуброен народ. Со *мал швенк* на десно се гледа дел од чардакот од каде што е снимен кадарот.

26. ВЕТЕРИНАРНА СТАНИЦА (6,6 метри)

Овој и следниот филмски запис, веројатно, се снимки од еден ист простор и активност, меѓутоа Милтон Манаки ги набележал два пати и тоа со различни наслови. Станува збор за секојдневни активности во ветеринарна станица.

Естетски сугестивно изгледаат *двата кадра* во кои е снимено оплодувањето на крава, кого го следат повеќе луѓе, меѓу кои и ветеринарот. Овој филм регистрира една ретка атракција.

Во него браќата Манаки демонстрираат снимателска вештина со ставањето на камерата релативно блиску до животните, успешно доловувајќи ги деталите на чинот на оплодувањето. И во овој и во следниот наслов, кадрите се снимени во *средно-крупен план*.

27. ТУРСКИ ПРОФЕСОР ВО ЗЕМЈОДЕЛСКО УЧИЛИШТЕ (11,4 метри)

И овој наслов е снимен на истото место како и претходниот. Веројатно станува збор за ветеринарна станица во рамките на земјоделско училиште. Единствена разлика во однос на претходниот наслов е во тоа што во овој материјал е снимено оплодување на кобила.

28. ПАРАДА НА ТУРСКА ПЕШАДИЈА И КОЊАНИЦА (84,7 метри)

Браќата Манаки во повеќе наврати снимале разни паради и дефилеа на вој-ски кои престојувале во Битола. Во овој филм е снимена парада на турската вој-ска - припадници на нејзината пешадија и кавалерија. Поводот за оваа парада не успеав да го идентификувам. Според кадрите, иако камерата најчесто е статична, може да се заклучи дека е снимано во околината на паркот во Битола, односно на широчината пред тогашните касарни.

Овој интересен филмски материјал има особена естетска вредност.¹⁰⁸ Составен е од *две секвенци*. Првата почнува со *крупен план* на колона коњаници, за да продолжи во *контра план*, елемент кој мошне ретко се среќава во филмските материјали на браќата Манаки. Во *3 кадри* колоната е снимена одзади, како се оддалечува од камерата, завршувајќи во *опит план*. Оваа промена на аголот не е направена со швенк, туку со *пауза*, со своевидна филмска цезура во снимањето, елемент кој најчесто се користи во овој филм, особено во следната секвенца составена од *10 кадри*, каде што дава извонреден резултат.

Во таа секвенца, имено, среќаваме специфична композиција на *статичен кадар*. Во него се само војници кои парадираат пред камерата, во *преден план*, и неколку офицери на коњи, кои ја следат парадата, во *заден план*. Офицерите се статични, а

¹⁰⁸) Иако и во досегашните прикази на филмската содржина од материјалите на браќата Манаки зборував за одредени, според мене, оригинални синеастички вредности што тие ги поседуваат, сепак посебни *естетички коментари* давам посебно на оние нивни филмски реализации во кои тие, по мое мислење, оствариле највисоки филмски и естетски резултати.

војниците кои парадираат ја обликуваат секвенцата со кинетички елементи и со ритмичка композиција на кадарот, што е интересно решение за кинестетичка рамнотежа на елементите во кадарот. Овој впечаток уште повеќе се зголемува со користењето на цезурата. Имено, браќата Манаки овде користат *статичен кадар*, односно камерата е статична. Кадрите во филмот, меѓутоа, се менуваат со запирање на работата на камерата, така што во моментот кога дел од војниците (едната чета) ќе излезат од кадарот, веќе во следниот кадар се појавуваат други војници, минуваат пред камерата и излегуваат од кадарот, за во следниот кадар повторно да се појават некои нови војници итн.

И во последниот кадар од оваа секвенца повторно се среќава *контра план*. Камерата сега е свртена кон касарните пред кои се одвива парадата. (Индентификувањето на насоченоста на *контра-планот* е можно поради познавањето на теренот каде што е снимен филмот. Инаку, од самиот материјал тоа не би било можно, бидејќи меѓу кадрите има резони и местото не се гледа пошироко.)

Карактеристика на долгите кадри во филмовите на браќата Манаки е *промена на повеќе планови без монтажен рез*. Во овој случај нема промена на кадрите, но има сосема мали (во неколку наврати) *поместување на камерата* додека таа не снима (додека чека во кадарот да влезат војниците, дел од учесниците во парадата). На тој начин, снимателот создава впечаток на долг, непрекинат кадар, иако камерата не швенкува, но со помош на цезурата, додека влезат војниците што ќе следат во кадарот, се добива негова постојана динамика и кинестетичност.

Поради кратката должина на лентата во камерата, браќата Манаки морале често да ја менуваат касетата. Но, тоа толку добро и брзо го правеле што со кратки паузи (без или со многу мало движење на камерата напред-назад или лево-десно) добивале убави долги кадри. (Извонредниот впечаток што тие го постигнуваат со *долгиот кадар* и со *кадарот-секвенца* ќе го апострофирам и во неколку други наслови.) *Долгиот кадар* особено голема улога има во т.н. „филм-вистина“, во чија поетика ги вредувам и филмовите на нашите сниматели, кога основната интенција е да се сочува веродостојноста на животот дофатен со филмскиот објектив, што е битен елемент на естетиката на браќата Манаки. Не само со овој филм, туку со сите оние материјали во кои толку впечатливо ги користат долгите кадри, Манакиевци се доближиле до она творечко проседе коешто Владимир Петриќ (многу години подоцна) ќе го формулира на следниов начин: „Долгиот кадар значи приближување на кинематографскиот

медиум кон животот за од автентичноста на глетката да се извлече внатрешната смисла на животните збиднувања¹⁰⁹.

Единствен недостаток на оваа снимена филмска парада е релативната затворена композиција на кадарот. „Простор надвор од кадарот“¹¹⁰ како да не постои.

Меѓутоа, иако кадарот е снимен во *опит среден план*, а просторот е мошне ограничен, мал, неговите елементи се чувствуваат, се навестуваат и надвор од рамката на сликата. Браќата Манаки тоа го постигнуваат со влегувањето и излегувањето на војниците од кадарот. Исто како што Ноел Бирш со анализа на овие два простора, во и надвор од кадарот, покажува како тие можат да се организираат со ова влегување и излегување од кадарот.¹¹¹

29. ПАРАДА НА ТУРСКА АРТИЛЕРИЈА (16,3 метри)

Како што упатува и самиот наслов, во овој филмски запис е документирана парада на турската војска, поточно за нејзиниот род артилерија. И во овој случај поводот не е познат, а местото е пред касарните во Битола.

Камерманското мајсторство на браќата Манаки во овој филм се гледа во тоа што оваа парада е снимена во *еден кадар*, значи повторно еден *долг кадар*, *кадар-секвенца*. Со сигурност не може да се каже дали овој филм е, или не е дел од парадата снимена во претходниот материјал.

30. ПОГРЕБ ВО БИТОЛА (21 метри)

Во списокот што го составил Милтон Манаки при идентификацијата на своите филмови се среќава само еден наслов на кој е снимен погреб (оној на митрополитот Емилијанос во Гревена). Овој наслов, меѓутоа, Милтон Манаки најверојатно го превидел.

Погребот е снимен во еден кадар од *горен ракурс*, на Широк сокак во Битола. Значи повторно *кадар-секвенца*. Не е познато за чиј погреб станува збор, но, според должината и големината на погребната поворка, може да се заклучи дека е на некоја важна личност. На почетокот на колоната е снимен во бавен ритам дувачки оркестар,

¹⁰⁹Vladimir Petri}, *Uvo|enje u film*, Umetni~ka akademija, Beograd, 1968, str. 235.

¹¹⁰Noel Bir{, *Praksa filma*, Institut za film, Beograd, 1972, str. 16.

¹¹¹Ibid., str. 14-27.

зад него мажи кои носат венци, а од страните на колоната врви по еден турски војник. Следуваат потоа: свештени лица, кочија во која, веројатно, е сандакот со умрениот, а зад неа многу народ. Улицата по која се движи поворката е преполна: мажи и жени во градска облека, господа со цилиндри, госпоѓи со шапки, турски великодостојници, чесни сестри и на крајот неколку осамени кочи. Додека во сите останати масовни сцени, дефилеа и паради што ги снимиле браќата Манаки блика атмосфера на радост и среќа, во оваа поворка рее тага и бол.

31. РОМАНСКА ДЕЛЕГАЦИЈА ВО ПОСЕТА НА БИТОЛА (53 метри)

Овој запис, заедно со следните два сочинуваат една тематска целина. Меѓутоа, поради тоа што Милтон Манаки, при идентификацијата на филмовите, овој материјал го напомнал три пати, и јас го оставив во тие три наслови.

Во овој случај е регистрирана посетата на романска делегација на Македонија. Во сеќавањата на Милтон Манаки таа е идентификувана како делегација на романски министри на чело со премиерот Константин Истрате во 1909 година. Затоа долго време и во литературата така се споменува.

Меѓутоа, по консултирање на повеќе извори заклучив дека воопшто не станува збор за романски министри, ниту дека делегацијата била во посета на Македонија во 1909 година. Имено, од 1 до 20 април 1911 година, во посета на Македонија престојувала 29-члена романска делегација со претставници од разни области (лекари, адвокати, инженери и сл.), на чие чело бил Константин Истрати, бивш министер, инаку професор по хемија на Универзитетот во Букурешт и член на Романската академија на науките и уметностите. При нивната посета тие ги посетиле, меѓу другите места, Скопје, Велес, Прилеп, Крушево, Битола, Гопеш, Моловишта, Ресен, Охрид, Воден и Бер. Браќата Манаки го забележале нивниот престој со филмска камера.

Сочуваниот материјал е поделен во три целини. Во него висока естетска вредност браќата Манаки постигнуваат со снимањето масовни сцени, при што создале силна естетска илузија на *движење во кадарот*, иако тој е снимен со *статична камера*. Всушност, во снимањето на масовките, како во овој материјал, браќата Манаки го остваруваат својот синеастички врв.

Целината на оваа филмска сторија има мошне *цврста драматургија*. Таа почнува со пристигнувањето на делегацијата со кочи во Битола и завршува со нејзиниот престој во овој град.

32. РОМАНСКА ДЕЛЕГАЦИЈА ВО ПОСЕТА НА ГОПЕШ (54,6 метри)

Втората целина од престојот на романската делегација во Македонија ја опфаќа посетата на Гопеш и нивниот пат до Моловишта на пропатување кон Ресен и Охрид. Браќата Манаки ја следеле делегацијата и на овој материјал е забележано пристигнувањето на делегацијата и нејзиниот пречек во Гопеш, како и дел од патот кон Моловишта и соседните села.

Во овој филмски материјал бележиме *долен ракурс* - кадар кој многу ретко се среќава кај браќата Манаки. Овде се појавува единствен пат. Друго постигнување во камерманската вештина е *двојното движење на камерата*. Таа *швенкува*, во првиот случај на лево и на десно, а во вториот се крева по вертикала, што е, исто така многу ретко. Зачудува како браќата Манаки тоа можеле да го остварат, имајќи ги предвид техничките можности и техниката на снимање на нивната камера.

33. РОМАНСКА ДЕЛЕГАЦИЈА ВО ПОСЕТА НА РЕСЕН (106,9 метри)

Во третиот снимен дел од посетата на романската делегација на Македонија, кој е и најдолг, го следиме патот на делегацијата кон Ресен и нејзиното пристигнување и престој во овој град. Оваа целина ја делиме на два дела.

Во првиот со камерата се следи колоната кочии на патот кон Ресен, пришто во неа се *интерполирани* извонредни пејзажи по патот. Колоната е мошне долга, придружувана од турска војска. Во оваа секвенца извонредно делува еден кадар снимен од *горен ракурс* (кој почесто се среќава во останатите материјали). Кадарот е снимен од планинската пресека Ѓавато, а долу, во далечина, се гледа колоната како оди по кривулестиот, змиулест пат. И овде се среќаваме со *контра швенк*, најпрвин камерата швенкува кон десно а потем се враќа кон лево. И уште еден редок изразен елемент, естетски мошне сугестивен. Употребен е *фар*, кадар снимен од кочија во движење (подоцна ќе се јави и во секвенцата снимена од возот на Султанот Мехмед В Решад на патот од Солун кон Битола).

Во вториот дел камерата го следи пристигнувањето на делегацијата во Ресен и нејзиниот престој во овој град. Делегацијата е пречекана од страна на турски великодостојник, веројатно Нијази Бег, еден од водачите на Младотурската револуција. Во овој филмски извонреден материјал, браќата Манаки се обидуваат кадарот да биде *симетричен*, иако е снимено за нијанса повеќе горе. Потем, особено се импресивни

неколку обиди на кадри во *крупен план (средно-крупен план)*. Кадарот снимен во горен ракурс од Гавато е далечен кадар, *кадар во длабочина*, што претставува извонреден пример на *длабински кадар*. Поради големиот број информации во кадарот, браќата Манаки остваруваат кохерентно единство меѓу документарното и естетското.

34. ТУРСКИОТ СУЛТАН МЕХМЕД В РЕШАД ВО ПОСЕТА НА СОЛУН (281,4 метри)

По победата на Младотурската револуција (1908 година), на местото на Абдул Хамид, во 1909 година за нов султан бил поставен Мехмед В Решад, кој владеел до 1918 година и бил претпоследен турски султан. Во 1911 година Мехмед В Решад тргнал во посета на најодалечените европски краеве на своето царство и ги посетил Солун и Битола. Браќата Манаки успеале да издејствуваат специјална дозвола за да го придружуваат и снимаат султанот за време на неговиот престој, реализирајќи две импозантни филмски целини за неговите посети на Солун и на Битола.

Во овој филмски материјал за посетата на султанот на Солун се снимени повеќе драматуршки цврсто *поврзани секвенци*:

а) пристигнувањето на султанот во солунското пристаниште (овде, меѓу другите, има и извонредно *долг швенк на лево* и еден интересен кадар снимен од чамец како се приближува кон бродот на султанот, еден вид *фар*);

б) неговиот пат низ солунските улици, преку низа манифестации, паради и смотри (при што најчесто се користени *горните ракурси*, што е сосема на место, зашто на тој начин се бележат сите најзначајни елементи, но се среќаваат и кадри снимени во *нормален ракурс* и неколку обиди за *крупни планови*);

в) заминувањето на султанот со воз од Солун и неговиот пат до Битола. За овие последни секвенци е интересно што тие се снимени од возот во движење (еден вид *фар*), така што се забележани попатни предели и железнички станици, низ кои минувале султанот и неговата експедиција.

Регистрирањето на еден ваков бележит политички настан ја зголемува документарната вредност и историското значење на филмот. Останува голема тајна како браќата Манаки успеале да издејствуваат дозвола да му се доближат на султанот толку блиску, што овозможило да постигнат *исклучителна автентичност* на снимениот материјал.

35. ТУРСКИОТ СУЛТАН МЕХМЕД В РЕШАД ВО ПОСЕТА НА БИТОЛА (431 метар)

Вториот дел од овој значаен документарен филмски запис за посетата на претпоследниот турски султан Мехмед В Решад, браќата Манаки го реализирале при неговата посета во Битола. Филмот започнува со секвенцата на пристигнувањето на султанот на железничката станица во Битола и неговото заминување кон зградата на општината, каде што престојувал за време на неговата посета на Битола.

Следува најимпресивниот дел од оваа сторија, извонредно *долга секвенца* од дефиле кое се одвивало пред Султанот, пред зградата на општината, во која учествувале припадници на сите нации и верски заедници во Отоманската империја, потем претставници на сите општествено-политички, воени и верски структури. Биле застапени сите возрасти, деца од најмлада возраст до постари мажи и жени.

Освен ова дефиле пред султанот, во филмот се забележани неколку негови прошетки низ улиците на Битола, како и патот и престојот на излетничкото место крај Битола, Тумбе кафе. Филмот завршува со заминување на султанот од железничката станица во Битола.

Во оваа битолска сторија за султанот Мехмед В Решад браќата Манаки многу често го снимат султанот во што е можно *покрупни планови*, особено таму каде што можеле максимално да му се доближат.

36. ПОГРЕБ НА МИТРОПОЛИТОТ ЕМИЛИЈАНОС ОД ГРЕВЕНА (149,3 метри)

Филмот за погребот на митрополитот е единствено пронајдено и сочувано остварување што браќата Манаки самите го развиле и го *вкомпонирале* во документарна целина подготвена за *јавно прикажување*. Бидејќи никаде, ниту браќата Манаки, ниту кој и да било друг иследувач на нивниот живот и дело не го споменуваат постоењето на овој филм, долго се мислело дека таков воопшто и не е снимен, или, ако е снимен, дека не е сочуван.¹¹² За среќа, при преземање на еден контингент филмови од

¹¹²⁾ Единствена индикација за постоењето на овој филм наведува проф. д-р Дејан Косановиќ, кој го наведува писмото на некој си Трифон П. Цавалас од Санта Моника, Калифорнија, од 29 јули 1975 година, во кое се тврди дека браќата Манаки снимиле филм со овој наслов. *Речи kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918*, Institut za film - Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985, str. 267, f.nota 92.

Архивот на Македонија во Кинотеката на Македонија во 1991 година, овој филм е пронајден, сочуван во изворната верзија.

Во филмот е забележана погребната церемонија од закопот на митрополитот Емилијанос од Гревена, кој бил убиен на 1 октомври 1911 година.¹¹³ Филмот започнува со *панорама* на градот Гревена во *тотал* и со фотографија на двајца умрени (едниот од нив е Емилијанос). Потоа следува погребот, кој започнува во црквата во Гревена (искористена е фотографија на ентериерот на црквата со умрениот митрополит, бидејќи браќата Манаки не можеле да снимаат внатре со филмската камера).

Церемонијата продолжува со изнесувањето на митрополитот од црквата, снимен во *среден план* во *нормален ракурс*. Браќата ја следат поворката на патот кон гробиштата низ Гревена со промена на *нормални* и еден *горен ракурс* снимен во *општ план*, *полу-тотал*.

Филмот завршува со закопувањето на Емилијанос. Сето време митрополитот го носат во седната положба.¹¹⁴

37. ПАРАДА НА СРПСКА ВОЈСКА ВО БИТОЛА (15,8 метри)

Првиот кадар од овој филмски запис е мошне блед. Единствено што може да се идентификува на него е колоната српски војници: коњаници снимени по битолскиот *Широк сокак*.

Вториот и третиот кадар се снимени пред битолската железничка станица. Во паркиран автомобил седат неколку офицери. Со скок во дејството автомобилот тргнува и минува пред камерата, при што офицерите веднаш влегуваат во *крупен план*.

За кои офицери станува збор не може со сигурност да се зборува. Според искажувањата на неколку автори, еден од офицерите е војвода Путник, но може да бидат и генералот Франше Д'Епере, генералот Бојовиќ или некој друг генерал. Во секој случај материјалот е снимен за време на Првата светска војна, односно по пробивањето на Македонскиот фронт и влегувањето на сојузничките сили во Битола во 1916 година.

¹¹³Christos Christodoulou, *The Manakis Brothers. The Greek Pioneers of The Balkanic Cinema*, op. cit., p.99.

¹¹⁴За естетските вредности на овој филм види во поглавјето „Прилог кон семиотиката на филмската слика на Манакиевци“.

Оригиналните вредности на овој документарен филм се во кинестетичноста на брзите промени на плановите (*нормален и горен ракурс*), при што браќата Манаки покажуваат извонреден сензибилитет за доловување на филмогеничноста на амбиентот.

38. АЛЕКСАНДАР КАРАЃОРЃЕВИЌ ВО ПОСЕТА НА БИТОЛА (86 метри)

Овој филм е уште еден показ за мајсторството на браќата Манаки во комплексното и комплетно снимање на една документарна сторија. Според сеќавањата на Милтон Манаки, изнесени во списокот при идентификацијата на филмските материјали, станува збор за посетата на српскиот престолонаследник Александар Караѓорѓевиќ на Битола во 1912 година. Иако, според сеќавањата на Милтон, оваа посета е реализирана во 1912 година, според одредени индиции и искази на други автори, може да се заклучи дека станува збор за посетата во 1913 година, односно веднаш по Балканските војни, а наспроти Првата светска војна. Така, според Александар Крстевски, посетата била реализирана во 1913 година.¹¹⁵ Инаку, Александар Караѓорѓевиќ ја посетил Битола повеќепати, па поради тоа не може со сигурност да се одреди точниот датум кога е снимена оваа ретка филмска репортажа.

И овој филм, како и повеќе претходни, е снимен со извонреден усет за целосна маркација на еден значаен настан, односно за регистрирање на посетата на значајна личност на Битола. Тој како документарец ги има сите карактеристики на манакиевската документарна поетика.

Филмот почнува со пристигнувањето на Александар Караѓорѓевиќ на битолската железничка станица. Снимена е целокупната церемонија на пречекот, при што Караѓорѓевиќ го пречекуваат и го поздравуваат претставници на градот, на војската и на црквата. Тој, во придружба на неколку офицери, врши смотра на во негова чест построената почесна чета. Потем, Александар Караѓорѓевиќ, Никола Пашиќ и другите членови на придружбата излегуваат од железничката станица, се качуваат во пајтони и заминуваат поздравувајќи кон камерата.

Камерата на браќата Манаки го следи високиот гостин за време на неговиот престој во Битола. Во неколку секвенци делегацијата е снимена како излегува од зградата на битолската митрополија, како минува низ битолските улици поздравена од насобраниот народ и присуствувањето на еден верски обред, церемонија на свечено

¹¹⁵) Александар Крстевски, *Киноснимателската и киноприскажувачката дејност на браќата Манаки*, цит. дело, стр. 489.

украсена сцена, околу која е насобран многуброен народ. По завршувањето на церемонијата, процесијата, во која, покрај членовите на делегацијата, се и голем број високи свештени лица, се движи низ шпалир луѓе и доаѓа до широчината пред битолските касарни, некаде во близината на битолскиот парк. Овде се врши осветување на темелите на објект кој треба да почне да се гради, што е, всушност, и целта на посетата на Александар Караѓорѓевиќ на Битола. (За каков објект станува збор не може со сигурност да се каже. Според едни, тоа се темели за споменик на загиналите српски војници во Балканските војни, а според други, на тоа место требало да се гради црква. Инаку, на споменатото место воопшто не е изграден никаков објект, веројатно поради скорешното започнување на Првата светска војна.)

Филмот завршува со мошне краток кадар, на кој Алкесандар Караѓорѓевиќ во придружба на неколку офицери, врши смотра на построена чета војници.

Она што во овој филмски материјал е естетски релевантно да се одбележи тоа се, како и во неколку претходни наврати, обидите со „влегување во кадарот“ - од *среден план* снимената личност да се доближи до камерата и да помине покрај неа, за да се добие *крупен план*. Со таа смена на плановите браќата Манаки постигнуваат редок сугестивен ефект.

39. ОТВОРАЊЕ НА ГРАДСКА КАФЕАНА ВО БИТОЛА (33,3 метри)

Според кажувањето на Милтон Манаки, на филмот е документирано отворањето на првиот српски клуб-кафеана во Битола, но во материјалите сочувани во Кинотеката на Македонија постои телоп на кој пишува: „Отворање на градска касина во Битола“. Исто така, и годината на настанот не може со сигурност да се утврди. Претпоставката дека станува збор за 1913 година ја темелам врз појавувањето на лице во српска униформа кое многу личи на Бранислав Нушиќ, кој, според пишани документи, бил на служба во Битола од крајот на 1912 до средината на 1913 година. Според Александар Крстевски, пак, овој филмски запис датира од 1923 година.¹¹⁶

Целиот материјал е снимен со статична камера *од еден агол* и може да се каже, во *една секвенца*. Меѓутоа, поради скокови во дејството, предизвикани од прекилот на снимањето, како и поради промената на луѓето кои се во кадарот, материјалот го поделив на *6 кадри* кои обликуваат една единствена и кохерентна секвенца.

¹¹⁶) Ibid.

За сето време се снимени надворешни скали по кои слегуваат гости на кафеаната (не може да се утврди дали доаѓаат или си одат од неа). Најпрвин по скалите слегува група жени со деца. Жените се облечени во градска облека, на рацете имаат муф, а на главите шапки украсени со пердуви. Потоа следуваат група српски офицери; господа со полуцилиндри; свештено лице; маж со фес и двајца српски офицери од кои едниот од нив личи на Бранислав Нушиќ. За сето време се гледаат двајца убаво облечени мажи, кои ги пречекуваат (или испраќаат) гостите: едниот е горе на скалите, другиот долу, во нивното подножје. Човекот што ги пречекува гостите горе на скалите, се поздравува со секој поединечно и запишува нешто во тетратката која му е во рацете. Гостите му отпоздравуваат со шапките и со мал наклон слегуваат удолу по скалите. Со последниот гостин слегува и човекот што ги пречекуваше горе на почетокот на скалите.

Колку браќата внимавале на *симетријата на кадарот* (веројатно карактеристика преземена од фотографијата) се гледа токму од овој материјал. Бидејќи сакале сите гости да бидат снимени од доволно близу за да се гледаат и подоцна да се видат сосема добро, ја поставуваат камерата така што во првата, значи во воведната секвенца, гостите (мажите и жените) во еден момент мораат да бидат пресечени. Најпрвин, кога се на скалите, кадарот е исечен горе, т.е. им се крати малку од шапките. Кога ќе слезат долу, кога се веќе во подножјето на скалите, кадарот е исечен долу, т.е. им се крати малку од нозете. Интересно е ова решение на браќата Манаки за овој снимателски компромис, односно кадарот да се скрати по малку и горе и долу.

Во вториот дел, кога веќе се запознавме со „главните актери“, браќата ја ставаат камерата поблизу до скалите, значи луѓето се сега уште повеќе скратени, но затоа, пак, се снимени *покрупно*.

Значи дилемата: *опити* или *средни планови*, браќата Манаки ја решаваат многу елегантно со овој идеален избор на двата начина на поставување на камерата за да добијат *два агла на снимање*. Со еден збор, Манакиевци поседувале ретко надарено филмско око, низ кое го компонирале својот кадар „во ôд“ за да обликуваат доживување полно со *динамика*.

40. ПРОСЛАВА НА ВОДИЦИ ВО БИТОЛА (25,2 метра)

Овој филмски запис, на кој е забележана прославата на верскиот празник *Водници* т.е. *Богојавление* во Битола, го споменувам редоследно овде, бидејќи е снимен за време на српската управа во Македонија. Материјалот може да се разгледува во два дела.

Во првиот дел во *три кадри* е снимена голема колона луѓе, цивили во костуми со качкети и со шапки, српски офицери и свештени лица како се движат по битолските улици опкружени со многуброен народ. Колоната се упатува кон местото на чинодејствувањето, каде што ќе биде фрлен крстот во реката Драгор.

Вториот дел, во само *еден кадар*, снимен е во *опит план - полутотал*, во кој сè е всредсредено на големата група луѓе од првата секвенца на кејот на реката Драгор. Мостот и кејот се украсени, а долу се гледа реката во која треба да се фрли крстот. Самиот акт на фрлањето на крстот не е снимен (или можеби е снимен, но не е сочуван).

41. ГРАДСКА СВАДБА (54 метри)

Покрај тоа што снимањето свадби, особено со ставање акцент на фолклорните свадбени ритуали, од документаристичка гледна точка, било голема преокупација на браќата Манаки, филмското бележење на овие настани и соодветни обичаи во два случаи на Манакиевци им донело и дополнителен финансиски ефект. Станува збор за свадбите на битолчанецот Петар Герас и на прилепчанецот Ристо Зердески. Во двата случаи, според сеќавањата на Милтон Манаки, како и на неговите соработници и современици, било договорено на нарачателите, за одредена сума, да им бидат отстапени, како позитив копијата, така и негативите, што било и направено. Токму затоа, за овој филмски материјал на кој е забележана градска свадба не може со сигурност да се тврди за која од двете спомнати свадби станува збор.

Меѓутоа, истражувајќи и анализирајќи ги материјалите, дојдов до следниве заклучоци: меѓу материјалите има сочуван телоп на кој пишува: „Свадба на Петар Герас, индустријалец од Битола“, што значи дека оваа свадба навистина е снимена; на регистарските таблички на автомобилите што се појавуваат во филмот може да се прочита „Битола“; и, конечно, по консултации со наследниците и роднините на семејството Герас, како и на роднините на луѓе кои биле гости на свадбата на Герас, и според нивните сеќавања, заклучивме дека оваа градска свадба е, всушност, свадбата на Петар Герас во Битола, односно само еден сочуван дел од неа. Како и зошто овој материјал останал кај браќата Манаки не е познато.

Филмот го поделив во *две секвенци* снимени со *6 кадри*.

Првата секвенца е составена од *три кадри*: а) Во првиот кадар е снимено поаѓањето на колоната автомобили. Во првиот автомобил се младоженците; б) Во вториот кадар колоната минува низ битолските улици, при што од *задан план*

автомобилите се доближуваат кон камерата и во *преден, средно-крупен план* минуваат крај неа; в) Во третиот кадар, младоженците излегуваат од автомобилот а по нив следуваат сватовите. Сите се доближуваат кон камерата и во *крупен план* минуваат покрај неа.

Втората секвенца е, исто така, снимена во *три кадри*: а) Во првиот кадар се гледа дел од учесниците на свадбата, снимени како пристигнуваат во еден двор: мажи и жени облечени во градска облека минуваат пред камерата во *заден план*, во преден план има мало базенче (шадрван), зад кој минува колоната; на крајот од колоната се забележуваат неколку деца; б) Во вториот кадар, во *средно-крупен план* младоженците (овој пат невестата е во друг фустан и со букет цвеќе во рацете) излегуваат од куќа (низ дрвена порта) и влегуваат во автомобил; в) Во третиот кадар, од истиот агол но во *среден план* (во меѓувреме снимателите камерата ја вратиле малку наназад, со што добиваат впечаток на *контра зум*), автомобилот тргнува, повторно минувајќи пред камерата и излегувајќи од кадарот.

За овој филм се значајни неколку карактеристични филмолошки елементи. Во однос на *композицијата на кадарот* и нејзините составни делови, овде особено се истакнува *рамнотежата на елементите*, односно нивната *симетрија во кадарот*, некое интуитивно кадрирање на лице место.

Што се однесува до *ритамот*, композицијата е статична, т.е. снимена е со забавен ритам. Најчесто се користени *средни планови со статичен кадар*, односно со *статична камера*. Но, тука веднаш е воочлива филмогеничната дарба и снимателскиот рафинман. За да создадат *впечаток на подвижна камера*, Манакиевци применуваат интересна идеја. Имено, неколку кадри се снимени монтажно, односно камерата е поставена така што се предвидува движењето на колоната (можеби дури тоа е и „изрежирано“), со што се добива движење во кадарот од назад (*заден план*) кон напред (*преден план*) и без користење на монтажа или монтажен рез, премин од *среден* во *средно-крупен*, па сè до *крупен план*.

Инаку сите кадри се снимени со *природно осветление* и во *нормален ракурс*. Просто вчудовидува како со ограничените можности на камерата тие постигнуваат редок и мошне сугестивен филмски ефект и резултат.

42. ПРЕЧЕК НА ГРЧКИОТ КРАЛ И ПРЕСТОЛОНАСЛЕДНИКОТ ПАВЛЕ ОД СТРАНА НА ГЕНЕРАЛ БОЈОВИЌ ВО БИТОЛА (41,4 метри)

Во овој филмски документ е забележан престојот на високи грчки и српски политички и воени личности на Битола. Насловот на овој филм е преземен од сеќавањата на Милтон Манаки при идентификацијата на материјалите, при што истовремено е и датиран за 1918 година. Но, темелната анализа на филмот ни откри дека не се однесува на овој настан. Навистина, тоа е снимка од пречек на висока грчка делегација (улиците на Битола се украсени со српски и грчки знамиња, а можеби некој од високите гости е грчкиот крал или престолонаследник), но грчката делегација не е пречекана од генерал Бојовиќ, туку нејзин домаќин е Александар Караѓорѓевиќ, а него Милтон Манаки никаде не го споменува, што наведува на погрешна идентификација на материјалот.

Исто така, и Христову во својата книга за браќата Манаки¹¹⁷ споменува дека има одредени недоследности во насловот на Милтон Манаки за овој филм. Христову, имено, сугерира дека можеби поадекватен наслов би бил „Грчкиот принц Константин во Битола“, снимен во ноември 1912 година.

4. Филмолошки сознанија

По исцрпната анализа на тематските и креативните аспекти на творечкиот опус во областа на филмот, според моето мислење браќата Манаки во историјата на кинематографијата треба да се вредат во лимиевската школа, во оние филмски дејци кои го задржуваат *фактографскиот* однос на филмот кон стварноста.

Оваа теза ја поткрепува со гледиштето на францускиот филмски режисер и сценарист Жан Виго, кој во 1930 година, по повод премиерата на својот прв филм, во однос на документарниот филм, меѓу другото, ќе рече: „Камерата ќе биде вперена во она што треба да се забележи како документ и што во монтажата ќе се толкува како документ“.¹¹⁸

Гледајќи ги филмовите на браќата Манаки како целини во кои нема никакви монтажни интервенции (постои само имплицитна, т.н. „спонтана“ монтажа), имам

¹¹⁷)Christos Christodoulou, *The Manakis Brothers. The Greek Pioneers of The Balkanic Cinema*, op. cit., p.121.

¹¹⁸)Jean Vigo, "Dokumentarna ta~ka gleda{ta", во *Teoriја filma*, priredio Du{an Stojanovi}, Nolit, Beograd, 1978, str. 300.

впечаток дека сето што го забележала нивната камера е таков вигоовски документ, снимен материјал кој во монтажата, односно во спојувањето на одделните делови, и не може поинаку да се протолкува. Овде особено го имам предвид веројатно најзначајното филмско остварување на браќата Манаки - нивната извонредна репортажа за посетата на претпоследниот турски султан Мехмед В Решад на Солун и на Битола. Во примерот на овој филм се добива впечаток дека браќата се многу блиску до она како Пол Рота го сфаќа документарниот филм, односно репортажата, т.е. како *објективна драматизирана стварност*.¹¹⁹ Притоа, не само во оваа, туку и во сите нивни останати филмски историски репортажи карактеристични се две работи: *чувството за документарност*, фактографијата, од една, и *чувството за историска драматика*, од друга страна.

Овој филм е класичен пример за тоа. Начинот како се забележани пристигнувањето на Султанот во солунското пристаниште и оттаму неговиот пат низ солунските улици, преку неговото патување со воз од Солун до Битола, па сè до излетот на Решад на Тумбе кафе во Битола, се класичен пример на репортерски запис со извонредно документарно, пред сè фактографско значење.

Историската драматика во историските репортажи на Манакиевци го достигнува врвот во импозантното дефиле кое се одвивало пред Султанот во Битола (едно од неколкуте дефилеа и паради што ги имаат снимено). Камерата имено следи една непрекината колона од деца, мажи и жени од сите возрасти, национални и верски заедници и социјални слоеви. Во оваа парада драматиката на кадрите е потенцирана и со извонредната динамика на „Камерата 300“. Таа е час поблизу до арката (низ која минува непрегледната колона), час подалеку, час некаде на средината, на моменти од левата, за веќе во следниот миг да се најде на десната страна на колоната.

Веројатно поради смислата да се создаде драматика, филмската камера на браќата Манаки е динамична, а не статична кога, на пример, би се поставила на некој балкон од соседните згради, при што би се добила една монотона, бавна и, веројатно, неинтересна колона луѓе снимена од горен ракурс.

Во секој случај, овој филм треба да се смета за врв на кинематографскиот опус на браќата Манаки, но и како парадигма на нивното целокупно филмско творештво - затоа што, покрај вредноста како репортерско остварување и со своите исклучителни изразни

¹¹⁹) Види Du{an Stojanovi}, *Leksikon filmskih teoreti~ara*, Nau~na knjiga - Institut za film, Beograd, 1991, str. 141-142.

компоненти, го покажува и знаењето и умењето на нашите први филмски творци да пронајдат атрактивен документарен материјал.

Имајќи го пред себе филмскиот опус на браќата Манаки, се присетувам на размислите на Џон Грирсон за значењето на документарниот филм и за неговите основни начела врз примерот на Рутмановиот филм „Берлин, симфонија на велеградот“ ("Берлин: дие Смпхоние дер Гроссстадт", 1927).¹²⁰ Грирсон истакнува дека овој филм се развил „создавајќи драмски ефекти од ритмичкото натрупување на единечни набљудувања“. И кај филмовите на браќата Манаки, особено кај „Посетата на султанот Мехмед В Решад на Битола“ и веќе споменатото дефиле, иако во нивните филмски дела нема класична монтажна постапка, имаме впечаток дека спонтано забележаните слики (кадри) се успешно распоредени и вклопени во „емоционално задоволителна секвенца на движењето“.¹²¹ Токму во ова, би рекол, лежи највисокиот креативен дострел на филмовите на браќата Манаки.

5. Дали браќата Манаки снимале со една или со две камери?

При филмолошката обработка на споменатото дефиле од филмот „Турскиот султан Мехмед В Решад во посета на Битола“ ми се наметна дилемата дали браќата Манаки снимале со две камери. Егзарху тврди¹²² дека браќата Манаки, поточно Јанаки, купил две филмски камери и дека тие, всушност, снимале со две камери. Ваквиот став или, поточно, хипотеза се предизвикани од сомневањата дали она што го снимиле и како го снимиле тоа, може да се направи само со една камера.

Ќе приведам најмалку две причини, кои ме наведоа на помислата дека Егзарху е во право, т.е. дека браќата Манаки можеби навистина снимале со две камери. Најпрвин, појдов од нивото на тогашната развиеност на филмската техника. Пред сè, мислам на големината, тежината и гломазноста на камерата, т.е. на неопходноста таа да работи поставена на статив. Исто така, за тој стадиум на развојот на филмската техника е карактеристична и краткотрајноста, односно малата должина на филмската лента, сместена во касетите. Тоа значи дека на секои 40-тина метри снимен филм тие морале

¹²⁰ Види Kristin Thompson - David Bordwell, *Film History*, op. cit., p. 199.

¹²¹ Џон Грирсон, "Prva našela dokumentarnog filma", во: *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978, str. 308.

¹²² Giorgios Exarchoy, *Adelfoi Manakia*, op. cit., p. 233.

да ја менуваат касетата со филмска лента, а тоа значи и дека одреден, не баш кус, временски период камерата не работела.

Така, дојдов до втората причина за претпоставката дека снимале со две камери. Дефилето е снимено извонредно целосно и континуелно, без речиси ниту еден скок во дејството, без речиси ниту еден пропуштен дел од посебните колони учесници на дефилето. На ова се надоврзуваат и промените на местоположбата на камерата: во еден кадар, снимен во релативно *широк план*, при што камерата е поставена далеку од арката под којашто минува народот, во *преден план* се гледа една колона, додека во заден план се забележува почетокот на следната колона со други учесници во дефилето, некаде под самата арка. Веќе во следниот кадар камерата е многу блиску до арката и во преден и релативно покрупен *среден план*, се гледа истата колона што во претходниот кадар се забележуваше во далечината под арката. Тоа значи дека еден од браќата, оној што снимал, морал да ја крене камерата (претпоставуваме во своите раце) и да дотрча поблиску до арката, тука да ја постави неа на стативот, да го провери кадарот и да продолжи да снима. Ова, навистина, не е неизводливо, но поради овие чести промени на местоположбата на снимање на браќата Манаки, тоа ним, сигурно, им било мошне напорно.

И уште нешто во однос на овие два кадра: во првиот, снимен подалеку од арката, *се забележува статив*, треножец, кој се наоѓа релативно блиску до арката. За жал, во кадарот не може да се идентификува дали на стативот има фото или филмска камера.

Иако, значи, нема цврсти докази дека браќата Манаки располагале со две филмски камери, начинот како тие ги снимиле овие масовни сцени, може да предизвика, во најмала рака, прашања и дилеми од тој вид. За да се заземе цврст и аргументиран став по однос на прашањето на нивното снимање со две камери, неопходни се дополнителни истражувања кои треба дополнително да се преземат.

6. Синтетички заклучок

Прегледот на структурата на содржината на филмските материјали од заоставината на браќата Јанаки и Милтон Манаки, паралелно со филмолошките согледби и коментари, покажува неколку битни нешта:

1. При целосното и детално запознавање со тематските светови и содржини кои овие наши пионери на седмата уметност трајно ги забележале на целулоидна

лента може да се востанови дека тука доминираат фолклорни ритуали и обреди, настани што се случиле на почетокот на XX век и историските личности при нивните посети на Битола и на Македонија. Камерата на браќата Манаки ги забележала, значи, некои од видните политички протагонисти од нашата историја во првите децении на XX век. Сумирајќи ги сите овие светови, настани и личности, можеме да кажеме дека тоа што се случувало пред камерата на браќата Манаки навистина било стварност која можела да биде снимена, а која го победила историското време и му се противставила на историскиот заборав.

2. Видовите и квалитетот на филмските кадри што браќата Манаки на мајсторски начин ги употребувале и практикувале со својата камера, градејќи своја поетика на документарниот филм, мошне аргументирано го потврдуваат ставот на Душан Стојановиќ дека „кадарот не е само *одраз*, туку и *израз*“.¹²³
3. Во изворното синеастичко искуство на браќата Манаки и неговите елементи доминира она што може да се нарече *визуелна драма*. Нивното дело дава одговор на јазолното прашање што го поставува уметноста и секоја творечка дејност: како изгледа животот, човекот и светот кога ќе бидат преобликувани од авторовиот темперамент и имагинација?
4. Големата смисла за *фотогеничност* која ја покажуваат браќата Манаки со својата камера во нивното синеастичко дело претставува спој и хармонија на потенцијалите и вредностите и на фотографијата и на филмот. Тоа зборува за нивната богата визуелна дарба да се слика светот, чија визуелна, а во овој случај филмска експресија настанува со нивното прецизно поставување на камерата, со правовремен и внимателен избор на времето на снимањето и на прекините (иманентно кадрирање), со нивното често менување на растојанието на камерата од објектот на снимањето, потоа со фиксацијата на деталните кадри, реализирани со промената на аголот на снимањето, при што остварувале ретка и автентична филмолошка вредност.
5. Ретка е природната предиспозиција на браќата Манаки за непосредно кадрирање на објектот во процесот на неговото снимање, т.е. присутноста на

¹²³) D-r Du{an Stojanovi}, "Misao stara sedam decenija: film", во: *Teorija filma*, op. cit., str. 21, (подвл. И.С.).

внатрешен ритам во нивниот филмски кадар, кој се карактеризира со драматизација на просторот и со визуелизација на времето.¹²⁴

Сето тоа и токму тоа ѝ овозможи на познатата „Камера 300“ на браќата Манаки со својот објектив да се пробие до *самото средиште на животот*, со еден доминантен фотографски пристап кон него, бидејќи суштината на нивната поетика се состои во нивното пледоаје - низ секој свој кадар да останат *верни на вистината*.

ВИ ИЗРАЗНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ НА МАНАКИЕВСКАТА ПОЕТИКА

Анализата на филмското творештво на браќата Манаки доведува до сознанија за специфичноста на нивниот пристап кон филмот и на нивното творечко проседе. Поради тоа може да се зборува за една особена и своевидна манакиевска поетика со низа изразни елементи и со особени творечки карактеристики.

1. Имплицитна монтажа

Ова истражување ќе го започнам со поставување на јазолното прашање за разбирањето на манакиевската поетиката на филмската слика: Од каде и зошто сите, или најголемиот дел од филмските материјали што ги снимиле браќата Манаки, имаат мошне кохерентен драматуршки редослед и визура, како да се составувани (монтирани) по нивното снимање?

Одговорот го загатнав веќе во претходните коментари. Тој, имено, гласи: *Манакиевци снимале монтирајќи и монтирале снимајќи*. Сите филмски реализации на браќата Манаки биле целосно завршени со завршувањето на снимањето, бидејќи монтажата била имплицирана (отаде и поимот *имплицитна монтажа*) во самиот

¹²⁴Ervin Panofski, "Stil i medium filma", во: *Teorija filma*, op. cit., str. 120. Во продолжение Панофски ќе напише нешто што е, инаку, мошне карактеристично и за синеастицкото искуство на браќата Манаки: „Не се движат само телата во просторот, туку се движи и самиот простор, доближувајќи се, оддалечувајќи се, свртувајќи се, претопувајќи се и одново кристализирајќи се, благодарейќи на контролираното движење и на менувањето на фокусот на камерата...“

процес на снимањето, делумно во подготовките, а најзначителниот дел во текот на самата снимателска реализација.

Во претходната експликација на филмскиот материјал под број 2, *Домашна работа (Сновачки)* го употребив поимот *аранжирање* на амбиентот, што браќата Манаки го практикувале секаде и секогаш кога тоа било можно пред почетокот на снимањето. Тогаш кога тоа не било можно, тие користеле еден вид „антиципација“ во одвивањето на настанот. Овој вид „режија“ или „мизанкадар“ го апострофирав и во неколку други филмови при нивната содржинска и филмолошка анализа. Ова зборува дека тие, снимајќи, претходно претпочитале своја синеастичка концепција на кадарот, поаѓале од една своја априорна, внатрешна визуелна имагинација, која доаѓала до израз, „работела“ за време на нивното снимање.

Сето ова води потекло од нивната фотографска фаза. Како големи мајстори на фотографијата браќата Манаки знаеле дека фотографирањето претпоставува (било кога се работи за снимање на портрет во ателје, било кога се работи за снимање на групна фотографија во природа или во одделен амбиент) одредена подготовка за тоа како треба да биде направена фотографијата, односно како нејзиниот објект да биде „аранжиран“ сè до моментот на експозицијата. Тоа е, имено, во духот на практиката на старите фотографи: станува збор за т.н. местење на позата со оние добро познати инструкции: „Погледнете овде во раката“, сè до она познатото на крајот „Насмевнете се, молам!“ Таа фаза, фазата кога фотографијата ја практикувале како занает, како истакнати мајстори извршила кај браќата Манаки пресудна улога во нивното сфаќање за креативноста на фотографскиот позив, т.е. за снимањето како креација, односно како композиција на кадарот - сето тоа сфатено како своевидно драматуршко и монтажно преструктурирање на настанот кон кој е насочен објективот на камерата. Кога браќата Манаки од фотографскиот апарат се префрлиле на филмската камера, тој пристап и неговите принципи веќе биле врежани, односно *имплицирани*, во нивната творечка свест и имагинација. Меѓу другото, нивниот случај не е осамен. Во традицијата на раѓањето на македонските камермани во нашата повоена кинематографија го следиме истиот пат. Сите тие од ред претходно биле фотографи, односно мајстори на фотографијата.

Во случајот на Манакиевци, значи, е мошне евидентно, според анализата на нивните најзначајни филмски реализации, дека нивното снимање било на определен начин *монтажно*. Кај нив во еден единствен процес, во процесот на непосредната

филмска реализација се стопени снимањето и барањето на видот на кадрите, и како композиција и како драматургија во настаните што камермански ги обликувале. Затоа, имено, го застапувам мислењето дека одделната филмска сторија, која камермански ја обликувале браќата Манаки, била, всушност, завршена како филмографска целина уште во процесот на самото нејзино снимање.

Дека е сето тоа така ни зборува видот и големото богатство филмски кадри што ги среќаваме во нивните филмски реализации. Имајќи ги предвид ограничените технички можности на првите камери, па во таа смисла и на нивната историска „Камера 300“, просто вчудовидува богатството и разновидноста на филмските кадри во нивните филмски материјали што тие ги користеле во својата камерманска и синеастичка експресија. Се разбира, тие не знаеле дека со својата камера создаваат филмски кадри на кои теоријата подоцна ќе им даде име, но тие преку својата творечка интуиција ги создавале нив под непосреден императив на нивната ретка визуелна моќ за експресија на и преку сликите што се движат. Во историскиот миг кога браќата Манаки ги снимале своите филмови со, на пример, *горен* или *долен ракурс*, со *крупен план* или во *тотал*, *панорама* или *швенк* итн., тие сигурно не знаеле да одговорат како се вика тоа што тие, всушност, го прават. Но, тие тоа го правеле уверени, инспирирани и свесни дека тие прилегаат на оние млади кои за прв пат нешто прозборуваат, изговарајќи определени зборови, но не разбирајќи го нивното целосно значење во целината на вкупниот израз, но ги води потребата од сообразено искажување. Во тоа, нив ги води логиката на камерманската креација. Таа ги тера да се изразуваат во одреден вид кадри, на кои ги принудува самата внатрешна, априорна природа на нивната длабоко надарена синеастичка личност.

Освен сето досега речено, во времето кога тие го започнувале својот камермански поход во освојувањето на филмската уметност, поимот *монтажа* не доминира со синеастичката свест; филмовите не се создавале во повеќе фази, туку во една единствена, па затоа браќата Манаки ја имплицирале монтажата во самиот процес на снимање: кога го создавале филмот, уште во времето на неговото снимање, го создавале и својот филмски јазик.

2. Структура на доминантните кадри во филмовите на браќата Манаки

Во продолжение графички е прикажано присуството на доминантните филмски кадри во филмскиот опус што ни го оставија браќата Манаки.¹²⁵ Тоа што овие елементи на филмскиот јазик не ги споменуваме во останатите филмови на браќата Манаки, не значи дека во нив ги нема. Едноставно, овие елементи, или дел од нив, дејствуваат најсугестивно токму во набележаните филмови. Тоа ќе се обидам да го илустрирам и со избор на фотографии на дел од споменатите филмови.

ДОМИНАНТНИ ЕЛЕМЕНТИ ВО ФИЛМСКИОТ ЈАЗИК НА БРАЌАТА МАНАКИ

(ракурси, движење на камерата, композиција на кадарот, планови
и времетраење на кадарот)

Табела И: РАКУРСИ

| | |
|-----------------|--|
| Горен ракурс | 1, 9, 12, 18, 20, 24, 30, 32, 33, 36, 37 |
| Долен ракурс | 32 |
| Нормален ракурс | 9, 12, 24, 34, 36, 37 |

Еве еден пример за *горен* и *долен ракурс*. И двата ракурси се среќаваат во филмот под број 32, *Романска делегација во посета на Гопеш*. Првиот кадар е *горен ракурс* во општ план на патот на влезот во селото Гопеш. Околу патот има многу народ, а во далечината се забележува доаѓањето на делегацијата. Веќе во следниот кадар, браќата Манаки ја ставиле камерата под нивото на патот, значи *долен ракурс* на патот по кој минува колоната (се забележува воен оркестар кој е на чело на колоната).

Табела ИИ: ДВИЖЕЊЕ НА КАМЕРАТА

| | |
|--------------------|--------------------|
| Швенк на десно | 3, 12, 32, 33, 34 |
| Швенк на лево | 10, 11, 12, 32, 33 |
| Швенк по вертикала | 12 |

¹²⁵⁾ Броевите во десната колона на табелата ги означуваат филмовите обработени во претходното поглавје „Содржина и структура на филмскиот опус на браќата Манаки“.

| | |
|----------|------------|
| Панорама | 10, 11, 36 |
| Фар | 33, 34 |

Движењето на камерата тешко се прикажува на фотографија, но еве еден пример за *фар*. Во филмот под број 34, *Турскиот султан Мехмед В Решад во посета на Солун*, во последната секвенца е забележано заминувањето на султанот со воз од Солун и неговиот пат до Битола. За овие кадри е карактеристично што се снимени од возот во движење, значи имаме *фар*, така што се забележани попатни предели и железнички станици низ кои минувал султанот и неговата придружба.

Табела ИИИ: КОМПОЗИЦИЈА НА КАДАРОТ

| | |
|-----------------|---------------|
| Преден план | 4, 28, 35, 41 |
| Заден план | 4, 28, 41 |
| Длабински кадар | 4, 33 |

Во филмот под број 33, *Романска делегација во посета на Ресен* има извонреден *длабински кадар*. Во овој филм, во првата секвенца се следи патот на делегацијата со кочии кон Ресен. Во оваа секвенца извонредно изгледа еден кадар снимен од *горен ракурс*. Кадарот е снимен од планинската пресека Ѓавато, а долу, во далечина, се гледа колоната како оди по кривулестиот, змиулест пат. Класичен пример за *длабински кадар* или *кадар во длабочина*.

Табела ИВ: ПЛАНОВИ

| | |
|------------------------|---------------------------|
| Крупен план | 28, 33, 37, 41 |
| Средно-крупен план | 24, 26, 33, 34, 38, 41 |
| Среден план | 9, 24, 35, 36, 38, 39, 41 |
| Општ план (полу-тотал) | 9, 28, 29, 36, 39, 40 |
| Тотал | 10, 36 |
| Контра план | 7, 28, 34 |

Во филмот *Градска свадба* (бр. 41) во еден кадар има неколку планови. Во третиот кадар, младоженците излегуваат од автомобилот, а по нив следуваат сватовите. Сите се доближуваат кон камерата и од *средно-крупен* во *крупен план* минуваат крај неа.

Табела В: ВРЕМЕТРАЕЊЕ НА КАДАРОТ

| | |
|----------------|----------------|
| Долг кадар | 28, 29 |
| Кадар-секвенца | 20, 28, 29, 30 |

Во филмот *Погреб во Битола* (бр. 30) забележан е дел од процесијата, дел од погребот кој е снимен во еден извонредно долг кадар од *горен ракурс*, на Широк сокак во Битола. Значи повторно пример на *кадар-секвенца*.

3. Хронотопичност на филмскиот кадар

Кога се гледаат филмските инсерти на браќата Манаки, структурирани во филмски целини, може да се забележи дека тие се длабоко вкоренети во еден определен и конкретен историски простор и во едно определено и конкретно историско време. Тоа се времето и просторот на Македонија и, пошироко, времето и просторот на Балканот, од крајот на деветнаесеттиот до првите децении на дваесеттиот век. Она што остава особен впечаток од третманот на просторот и на историското време во нивните филмови, тоа е фактот што границата меѓу просторот и времето како да е разлеана и тие две категории како да се стопени во едно: просторот во времето, времето во просторот. Со еден збор кај нив просторот временски пулсира, времето е, пак, длабоко вкоренето во просторот.

Михаил Бахтин тој процес на вградување на просторот и времето во една целина, на „заемната врска на временските и просторните односи“ го нарече *хронотоп*¹²⁶, што буквално преведено значи *временпростор*. Посебно нагласувам дека на категоријата *хронотоп* Бахтин ѝ даде значење на единствена формалносодржинска естетичка категорија, чиј естетски статус и значење е во нераскинливоста на времето и просторот

¹²⁶Mihail Bahtin, *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989, str. 193.

во уметноста воопшто, односно во слејувањето на просторните и временските обележја во уметничкото дело.

Токму сето тоа се чувствува во филмските творби на браќата Манаки. Кај нив, зборувајќи со јазикот на Бахтин, времето се згуснува, станува видливо, додека просторот се напнува, вовлекувајќи се во времето. На тој начин сегашноста се појавува како историја, историјата како сегашност. Отаде во нивните филмски слики, кадри и секвенци обележјата на времето се разоткриваат во просторот, додека, пак, просторот се осмислува во мерата на времето. Затоа и можеме да речеме дека во нивните филмски слики се чувствува полнотата на времето, неговата динамика, но, и заедно со тоа, раздвиженоста на просторот, т.е. неговата просторновременска широчина.

Не е затоа случајно што филмовите на браќата Манаки се одвиваат под отворено небо, по улици и сокаци, по полиња и котлини, на свадби и погребни, на дочеци и пречеци, т.е. во некое непрекинато движење во определен простор. Гледајќи ги нив, имаме чувство како да сме постојано на пат, т.е. на некое патување по нашите краишта. Отаде определена чувствена доживелица, своевиден патос во нивните филмски дела - кои произлегуваат од единствениот, интимен третман на просторот и времето во нивните филмови. Тоа доаѓа од концентрацијата на камерата само врз големи, ретки и волуминозни настани од колективниот социјален и национален живот под нашево небо.

Времето во филмовите на браќата Манаки е целосно просторно и конкретно, односно документарно. Тоа не е изделено од земјата, природата, историјата. Времето во нивниот кадар се одвива надвор, не внатре. Нивните филмови се филмови на екстериерот. Со еден збор, нивните филмски слики се хронотопични. Времето, да се послужиме со зборовите на Бахтин, е вкоренето во земјата, како да е посеано во неа и како да сирка од неа. Времето, значи во филмовите на браќата Манаки со својата динамика и движење е вовлечено во сè. Сè што е предмет на нивната филмска слика е облеано со временски тек. Тоа е длабоко вовлечено во движењето, т.е. во течењето и тековите на животот. Тие со својата камера се дел од него; тие се, всушност, директни учесници во него, во неговиот незапирен протек.

Настаните од секојдневниот живот во филмовите на браќата Манаки, се дел на самата природа и историја. Нивните филмски кадри откриваат една единствена сцена на средбата на човекот со природата, со човечкиот живот и со историјата. Тие се токму таа сцена на животот, природата, историјата.

Од друга страна, во филмовите на браќата Манаки, како што е често случај во уметноста, просторот не е нешто статично и неменливо. Напротив, тој се случува пред нашиве очи постојано во движење, тоа е простор што се движи, што има своја динамика, своја процесуалност, односно своја интензивна кинестетичност. Отаде силниот впечаток на *динамична кинестезија* на нивните филмски слики. Нивната камера е постојано во движење, таа дури и кога снима од статична позиција доловува сè во движење. Затоа во манакиевската поетика на филмската слика просторот и времето меѓусебно се проникнати, речиси како да се укинале, односно се стопиле: просторот добил временски тек, времето просторен.

Иако автодидакти, браќата Манаки, под диктатот на еден внатрешен визуелен и творечки императив, ја откриле магијата на филмската камера тргнувајќи од својата длабоко интуитивна синеастичка моќ и голема дарба за објективација на она со што се среќаваат низ окото на филмската камера. Тие ја чувствуваат и ја демонстрираат кинестетичноста како основна карактеристика на филмот. Поради тоа, во нивните најуспешни филмогенични остварувања просторот и времето се толку органски меѓусебно проникнати, станале не само филмски, туку и естетски хронотоп, т.е. се здобиле со вистинска естетска димензија.

Просто е неверојатно колкава е брзината, динамиката на одвивањето на настаните во нивните филмски записи. На тој начин, токму со најбитниот творечки филмски елемент - кинестетичноста на кадарот, тие постигнуваат и остваруваат автентична филмогенска вредност. Овој креативен ефект во своите дела тие го постигнуваат токму низ просторноста на времето и низ временитоста на просторот. Тоа особено доаѓа до израз во нивниот антологиски филмски приказ на посетата на турскиот султан Мехмед В Решад на Солун и Битола, потем во филмот за големите празнувања на Хуриетот, во повеќето снимани дефилеа, особено онаа на војниците на турската артилерија. Во овие филмски видувања до полн израз доаѓа токму доживувањето на суштествената истовреме-просторност, на временско-просторната симултаност во прикажувањето и откривањето на настаните, односно дведимензијалноста на времето и просторот во автентичната филмска слика, што е основен белег и на филмскиот кадар на браќата Манаки. Со други зборови речено, во нивните филмови доаѓа до израз основната карактеристика на филмската форма: два и повеќе настани да се прикажат како една единствена целина, за на тој начин различни простори и различни стварности да се

откриваат синхроно како една единствена стварност, т.е. како единствено време - простор, што се одвива како *вечно сега*.

Манакиевската поетика на филмската слика може најлапидарно да се изрази во нејзиниот единствен стремеж кон фактично и автентично сликање на животот, природата и историјата. Регистрирајќи на еден речиси елементарен начин, браќата Манаки со својата камера трагаат по возбудливата стварност за таа трајно да се сочува од временските исчезнувања. За творечкото проседе на Манакиевци е најважно да се открие стварноста во нејзината емпириска елементарност, но и раскошна волуминозност, зашто за нивната и во нивната поетика стварноста е сè.

4. Прилог кон семиотиката на филмската слика на Манакиевци

Еден модерен пристап во истражувањето на филмското наследство на браќата Манаки треба да ги вгради во себе и резултатите до кои во најново време дојдоа естетиката на информацијата и семиотиката, посебно семиотиката на филмската слика.

Имајќи ги предвид, од една страна, механичко-регистраторските карактеристики и, од друга, уметничките карактеристики на филмските слики на браќата Манаки, кои ни ја откриваат видливата стварност предодредена за исчезнување, можеме да речеме дека информацијата што ја добиваме од нивните филмови и комуникацијата со нив е од двоен карактер - на нивото на фактографска перцепција на животот (*Баба Деспина*, на пример) и на ниво на неговата симболичка перцепција (*Посетата на султанот Мехмед В Решад на Битола*).

Тоа ни зборува за тоа дека во комуникацијата со творечкото дело треба да разликуваме кога една информација е обична (Абрахам Мол ја наречува дискурзивна) а кога таа е уметничка. Првата се карактеризира со фактицитет, со денотативност, а втората со симболичност, со конотативност.

Стремежот на научното сознание е да се истражи и согледа како обичната информација и комуникација, кои се основа на секое творештво од ваков вид, се здобиле со повеќекратна и повеќеслојна симболичка смисла и конотација, односно како се преобразиле во уметничка филмска слика, во задоволство и своевидна драма за очите.

Таквата уметничка комуникација најдобро ја објаснија руските формалисти, особено Виктор Шкловски. Според него, нештата околу нас ги гледаме како да се

замотани во вреќа, т.е. ние ги препознаваме нивните контури, кои се во врска со нивната вообичаена функција, но притоа не ги гледаме. За Шкловски, уметничката комуникација се карактеризира со тоа што ни открива познати нешта применувајќи ја притоа постапката на очудување,¹²⁷ т.е. нештата да ни се прикажат во необична светлина, што кај нас треба да предизвика очудување, заумност и на тој начин да поттикне естетско доживување. Таков пример на уметничка комуникација имаме, на пример, со познатата слика на Салвадор Дали наречена „Протек на времето“. На неа е насликан еден часовник кој се истенчил и превил преку работ на масата како палачинка.

Ова начело на „замотување“ на нештата и појавите кои го претставуваат човековото вистинско опкружување ни овозможува да му пристапиме на филмскиот опус на браќата Манаки и од гледна точка на семиотиката на сликата, т.е. од гледна точка на уметничката комуникација како метонимска, а не само од гледна точка на една документарна, односно информативно буквална комуникација.

Во семиотиката (на сликата), како што е познато, знакот е појдовна и основна естетска одредница. Уметноста, во нашиов случај филмот, претставува организиран систем на знаци кои функционираат според определени правила. Структуралистите тоа го наречуваат граматика, односно код на филмската слика. Во неа, односот на знакот спрема објектот на означеното го обликува она што Чарлс Морис го наречува семиозис. Во нашиов случај семиозисот на филмската слика е структуриран од три чинители: знакот (визуелната единица), објектот на кој знакот се однесува и реципиентот, односно интерпретаторот.

Семиотиката на филмскиот кадар ни открива дека секоја филмска слика претставува низа од знаци кои се меѓусебно проникнати. На тој начин се означува врската меѓу знакот и значењето во претставувањето и зафаќањето на објектот. Според тоа, низ семиотиката на филмската слика ни се открива внатрешниот механизам што му овозможува на филмскиот кадар на свој начин да го моделира својот објект, или објектот кој е сликан. Така семиотиката на сликата нè упатува на сознанието дека секој еден филмски кадар или секвенца ги восприемаме на два начина: (1) кога во знаците ги откриваме првите надворешни значења, т.е. нивната буквална смисла, што е на ниво на

¹²⁷Viktor [klovski, *Umetnost kao postupak*, in: *Poetika ruskog formalizma*, Prosveta, Beograd, 1970. Овде ние го користиме зборот *очудување*, иако терминот „остранение“ (с/х „онобичавање“) многу тешко може да се преведе.

сетилна перцепција; и (2) кога низ знаците кои се рефлектирани ја откриваме нивната нова смисла, нивната преносна смисла, односно нивната метонимија. Тоа е, пак, нивото на естетска, симболичка перцепција. Секој филмски кадар или секвенца - во нашиов случај филмскиот кадар и секвенца од филмовите на браќата Манаки - се зависни во однос на нивната естетска сугестивност, од тоа кој од овие два вида нивно читање или перципирање превладува во нашата рецепција - онаа со буквална, или онаа со преносна, симболичка смисла. На тоа прашање му посвети особено внимание познатата руска формална школа (В. Шкловски, Б. Ејхенбаум, Ј. Тињанов, Б. Томашевски), според која јазолното прашање на секое уметничко дело е прашањето како е тоа направено, односно создадено, т.е. како тоа успеало од еден аморфен материјал, каков што го среќаваме во животот и во стварноста, од нешто, значи, физичко, да се преобрази во нешто духовно, односно во уметнички релевантен артефакт. Како одговор на ова тие ја откриле постапката што ја нарекоа очудување („остранение“).¹²⁸

Од ова теориско рамниште сега ќе се обидеме да им пристапиме на филмовите на браќата Манаки низ една семиотичка анализа, за притоа да дојдеме до релевантната естетска согледба што нè интересира кај нив: зошто некои филмски кадри и секвенци од опусот на браќата Манаки делуваат со поголема естетска сугестивност од некои други и какво е, притоа, влијанието на „постапката на очудување“ во нивната естетска вредност?

Од изборот на повеќе документарни филмови од опусот на Манакиевци вниманието го привлекува, во прв ред, филмската сторија со наслов *Погреб на митрополитот Емилијанос од Гревена* (филм бр. 36). Како што веќе истакнав во претходното поглавје, во кое што ја изложував и објаснував содржината на филмовите од заоставината на браќата Манаки, во овој филм е следена погребната церемонија од погребот на митрополитот Емилијанос.

Што е карактеристично за неа?

Прави силен впечаток што оваа сторија е снимена во бавен драматуршки ритам. Почнува со панорама на Гревена, по која следуваат фотографии на убиениот Емилијанос, за потем да се префрли на погребот, кој почнува со своето одвивање во

¹²⁸) Во оваа смисла, Виктор Шкловски во своето познато дело „Уметноста како постапка“ од 1917 година пишува дека за да се создаде, на пример, една песна „поетот треба да го направи објектот чуден“, т.е. необичен, неочекуван, невообичаен, зашто само на тој начин тие зборови стануваат поезија, односно уметност.

црквата. Бидејќи технички (најверојатно заради недостиг на светло) браќата Манаки не можеле да снимаат внатре, тие ентериерот го пренесуваат и изразуваат повторно со фотографија. Потоа погребната процесija продолжува со изнесувањето на митрополитот од црквата, на патот кон гробиштата, па сè до чинот на закопот.

Што, имено, во оваа сторија остварува особен естетски ефект, кого што руската формална школа би го означила како очудување? Тоа е фиксирањето на камерата врз умрениот митрополит и нагласеното акцентирање на еден детаљ, кој е навистина необичен и вчудовидувачки. Имено, од часот на излегувањето од црквата па сè до закопот, четворица мажи го носат митрополитот во седната положба, како да е жив, а не мртов. Ете токму во таа необична, очудувачка поза, во таа своевидна бизарна слика, што ни ја открива филмскиот кадар, го чувствуваме естетското, необичното, со кое излегуваме од вообичаениот автоматизам на традиционалната перцепција и, со постапката на очудување или вчудовидување, доаѓаме до оригинален естетски ефект. Токму во таа смисла Роланд Барт, за кого „филмот е чисто семиолошко поле полно со знаци“ ќе напише: „Естетската вредност на филмот е функција на дистанца која се воспоставува меѓу означувачкото и означеното, под услов да се остане во границите на разбирливоста“.¹²⁹

На таа линија е, исто така, мошне илустративна сторијата од филмскиот опус на браќата Манаки наречена *Парада по повод Хуријет* (филм бр. 19). И во неа доаѓа до израз вроденото филмско мајсторство на браќата Манаки да снимаат масовки, паради, процесии и огромни маси луѓе. Кај нив, бидејќи уште не се служат со монтажата, тие целината ја снимаат (можеби и со две камери) како да монтираат снимајќи. Затоа е едноставно да се среди нивниот филмски материјал, бидејќи масовките главно ги снимаат монтажно и симултано, т.е. и од гледна точка на камерата која фиксира движење на колона, процесija, но и од гледна точка на збивање на она што се движи пред камерата. Менувајќи ги ракурсите на следењето на процесijата тие постигнуваат, навистина, редок естетски ефект. Притоа, постапката на очудување доаѓа до израз (како и во претходно анализираниот филм) во финалето на сторијата. Така, во овој редок филмски запис камерата долго ги фиксира двете кочии кои треба да ја откријат поентата на оваа парада по повод Младотурската револуција. Имено, на едната кочија се претставени 5 девојчиња во бели фустани, а со темни ленти преку рамето, на кои

¹²⁹Цитирано според D-r Du{an Stojanovi}, "Misao stara sedam decenija: film", *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978, str. 34.

пишува: *Единство, Братство, Слобода, Еднаквост, Правда*. За разлика од првата кочија, која е сета во бело, втората кочија, како нејзин контрапункт, е црна и на неа силно се нагласени четири кубиња на аглите на кочијата, со што, како го протолкував, се персонифицираат столбовите што Младотурската револуција ги урива, изразено во контрапункт: светло&темно, зора&мрак итн. На тој начин, како вели Барт, „филмот тргна по патот на метонимијата“¹³⁰, т.е. од буквалниот, денотативен знак се трансформирал во иконички, односно симболички знак, значи од нешто референцијално и денотативно се преобразил во нешто повеќеслојно, конотативно.

Впрочем, и во случајот на овие филмови на браќата Манаки, постапката на очудување доведува до еден сугестивен синеастички ефект, кој на овие стории им дава естетска димензија.

Семиотиката на филмската слика, како и естетиката на информацијата и комуникацијата применети во толкувањето на филмското творештво на браќата Манаки, всушност доведуваат до срцевината на познатата естетика на катадневицата, која ја заснова познатиот француски естетичар Анри Лефевр. Тој, имено, пишува: „Уметноста на која ѝ е туѓ секојдневниот живот повеќе не ни е поднослива. Станува збор значи за соочувањето со секојдневниот живот како освојување на сопственото живеење... Повеќе не може едноставно сликата да се обеси на ѕидот... Повеќе не може да се слуша симфонија во која еден голем мајстор го опишува страдањето или стремежот на својата душа. Збор е за нешто целосно поинакво. Уметноста, техниката мора да бидат во служба на секојдневниот живот и вклучени во секојдневниот живот“.¹³¹

Погледнато од ракурсот на оваа мисла на Анри Лефевр, филмското дело на браќата Манаки ни се покажува многу позначајно и естетски многу порелевантно отколку што тоа вообичаено се мислеше во досегашните пристапи во толкувањето и вреднувањето на нивниот голем филмски опус. Зошто? Затоа што тие со својата камера својот поглед кон стварноста, кон катадневицата го издигнаа до ниво на уметничка креација.

Естетичкиот слој во опусот на Манакиевци денес го откривам со/низ временска дистанца. Нивните изворни мотиви веројатно не биле да создаваат уметност, туку продлабочена и уверлива слика на стварноста. Значи, естетичката супстанција, која е

¹³⁰) Ibid., str.35.

¹³¹) Anri Lefevr, *Kritika svakodnevice*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 525-526.

можеби латентна во креацијата, се открива во дополнителна рецепција. Во оваа смисла таа не е изворна, туку замислена со „новите очи и ум“ на естетската интуиција.

5. Практикување на филмот како атрактивна и епска уметност

Во времето кога браќата Манаки ја набавија *Камерата 300* и почнаа со неа да снимаат, Европа беше веќе восхитена и „запалена“ од најчудесната појава на XX век, од новото чудо да се слика и доловува светот во подвижни слики, што и на најголемите фикции и фантазии им втисна илузија на реалност.¹³² Во тој час сиот европски филм беше во потрага по сензации. Тукушто формираните филмски компании ги испраќаа своите сниматели по целата планета Земја да снимаат севозможни земни чуда и чудесии, невидени дотогаш. Филмовите се прикажуваа во провизорни шатори, како циркуските, и беа најпривлечните места за посетителите на панаѓуриите. Филмот делуваше како маѓепснички трик. Така од своето раѓање до ден денес тој и атракцијата се синоними.

Се разбира, не само поради оваа нова европска мода, потрагата по *откривање атракцис* со камерата беше мотив повеќе браќата Манаки тој дух на филмот како сензација да го приграбат како творечки мотив и стимул повеќе и на овие простори со својата камера да се вдадат на снимање на сè што и кај нас, според нив, имаше ореол на атракција, односно што беше невидено во светот. И за нив филмот се изедначи не само со атрактивна слика, туку и со слика на атракцијата.

Целата генеологија на нивните филмски материјали, од почетните до последните снимени кадри, ни зборува за тоа дека браќата Манаки особено ги привлекувале необичните и несекидневни настани, на пример, оплодување на добиток, колењето на овците во бачило, номадството итн. Најпрвин тие се свртија кон домашните етнографски чуда: кон ората, обичаите, верските обреди и празници, кон свадбите, погребите итн., за потем да се сосредоточат врз снимањето на големи историски и ексклузивни настани: обесените патриоти, Хуриетот, големите пречеци на султани, кралеви и високодостојни делегации што ја посетувале Битола, градот на конзулите.

Заради тоа, освен во првиот и еден единствен кадар снимен од браќата Манаки во кој е присутно само едно лице - бабата Деспина, во најголемиот дел од останатите

¹³²) Види Стефан Сидовски, *Филмскиот кадар и неговата естетска суштина*, Епоха - Кинотека на Македонија, Скопје, 1995, стр. 201.

снимени материјали доминираат долги процесии, паради, смотри, дефилеа со присуство на многуброен народ на нив и во нив. Токму поради тој факт и сметам дека еден од битните елементи на нивната поетика на документарниот филм е нивната преокупација со *снимањето масовки*, т.е. долги процесии и дефилеа, паради и спектакли, масовни психози и возбуди, бујни и бурни народни бранувања. Поради тоа и сметам дека Браќата се во прв ред сниматели на масовки.

Жанровски, некои од нивните најзначајни филмски реализации ги вброив во филмски *поеми* на слободата (Хуриетот) и на ослободувањето, во особени филмски *оди* на радоста и на човечката опстојба. Дури и нивните два снимени погребна, се големи масовни сцени, и не делуваат како апотеоза на смртта, туку како победа над неа.

Масовките, спектаклите, парадите и другите масовни сцени што ги снимале браќата Манаки не се белег само на нивните филмови со историски теми и настани. Такви се и многубројните фолклорни сцени, на кои следиме машки и женски ора, прослави на христијански празници, панаѓури и пазари, селски и градски свадби, номадски преселби и др., во кои се чувствува некоја архетипска, епска димензија. Во таа смисла, исто така, жанровски мислено, може да се каже дека филмовите на браќата Манаки се своевидни *епови*, т.е. дека поседуваат епски дух. Таа нивна епска димензија се гледа во прв ред од долгите кадри, низ кои се витлее маса свет, снимена со бавен епски ритам, со фотографска експресија и нарација со која се служи нивната камера.

Како илустрација на тезата дека браќата Манаки се, пред сè, преокупирани со снимањето масовни сцени (масовки), е и прегледот и структурата на масовните сцени и нивната застапеност во нивните филмски реализации, како и изборот кадри од споменатите филмови, што ја потврдуваат оваа нивна творечка ориентација.¹³³

| | |
|-------------------------------|--|
| И Фолклорни обичаи | 2, 4, 8, 24, 25 |
| ИИ Верски обреди и ритуали | 7, 9, 22, 23, 40 |
| ИИИ Свадби | 6, 41 |
| ИВ Погреби | 30, 36 |
| В Воени паради | 16, 18, 28, 29, 37 |
| ВИ Цивилни прослави и дефилеа | 17, 19, 20, 21, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 42 |

¹³³) Броевите во десната колона ги означуваат насловите на филмовите обработени во поглавјето „Содржина и структура на филмскиот опус на браќата Манаки“.

Како што може да се види од табелата, најзастапени се цивилните прослави и дефилеа, во кои што влегуваат разни видови манифестации, долги поворки и процесии по повод прославата на победата на Хуриетот, потем пречеците на султанот, на кралеви и високи делегации, но и цивилни дефилеа итн.

Потем следуваат воени паради и дефилеа на турска и српска пешадија, артилерија и коњаница, како и верски обреди односно прославувањата на празниците *Водици, Ѓурѓовден, Св. Кирил и Методиј* и *Задушница*.

Заедно со сето тоа, тука се и разните етнографски обичаи: панаѓури, фолклорни игри и ора, како и свадби и закопи.

Наспроти ова изобилство на масовни сцени полни со процесии, паради, дефилеа и други обичаи и обреди, единствено само во 3-4 филма браќата Манаки (*Баба Дестина, Домашна работа (Сновачки), Перачки* и *Бачило*) отстапуваат од својата најголема снимателска преокупација. Кон овие записи треба да им придодат уште и оние два на кои се забележани долги панорами (*Панорама на Гревена* и *Црква во Гревена*).

6. Кинестетичките карактеристики на масовните сцени во филмското творештво на браќата Манаки

Кои се, конечно, кинестетските и синеастичките специфики на масовните сцени снимени од браќата Манаки:

- 1) Камерата на браќата Манаки, освен панорамскиот приказ, секогаш го бележи она што на настанот му дава белег на драматичност. Тие се свртени кон драматски собитија. Креативноста на снимањето на масовките кај нив не доаѓа само од својствата и можностите на камерата, т.е. од нејзините технички потенцијали, туку, во прв ред, од изборот на настанот кој го снимале, во кој сè е сосредоточено врз просторот исполнет со големи маси свет, што е атрактивно само по себе. Тие токму затоа тоа и го пренесуваат на екранот, односно оние историски настани што се исполнети со драматика и волуминозност.
- 2) Становиштето на Хуго Минстерберг, според кој филмската слика се разликува од стварноста и во неа не владеат законите на реалниот простор и време,

особено неговиот став дека „од светот на подвижните слики длабината и движењето подеднакво ни доаѓаат не како голи факти, туку како измешаност на фактите и на симболите“¹³⁴, најдобро и најсеопфатно го дефинираат природот кон масовките и нивниот статус во филмскиот опус на браќата Манаки.

- 3) Богатството на содржината и атрактивноста на кадрите т.е. на филмските слики во масовките, браќата Манаки го постигнуваат со често менување на аглите на снимање и на растојанието на камерата од настанот што го снимаат. На тој начин кадарот, што филмогенично ја обликува масовката, добива ретка возбудливост, неочекуваност, драматика. Тој има внатрешен ритам и волуминозност, односно се случува она што Виермоз го наречува „вистинска автентична оркестрација на сликите и ритмите“.¹³⁵
- 4) Епскиот дух е доминанта на филмските остварувања на браќата Манаки. Затоа нив ги нареков *филмски поеми*, бидејќи трагаат да го осмислат колективот низ неговите етнички традиции, преку неговите изворни обичаи, ритуали и обреди, преку неговата епска борба за слобода низ саможртвите.

¹³⁴ Цитирано според d-r Du{an Stojanovi}, "Misao stara sedam decenija: Film", in: *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978, str. 16.

¹³⁵ Види кај Leon Musinak, "Ranjanje filma, in: *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978, str. 95.

Прилог

ТРАЈНА ЗАШТИТА НА ФИЛМСКОТО НАСЛЕДСТВО НА БРАЌАТА МАНАКИ

Само десетина години по првите живи слики на браќата Лимиер, на почетокот на XX век браќата Јанаки и Милтон Манаки ги направиле своите први филмски снимки. Нивниот богат филмски опус, кој има исклучителна вредност во историјата на македонската кинематографија и култура воопшто, се чува во Кинотеката на Македонија.

Каква е состојбата со филмското наследство на браќата Манаки? Што е досега сторено за неговата заштита?

Сегашна состојба

Досега во Кинотеката на Македонија, во неколку наврати беа преземани чекори за заштита и конзервација на филмскиот фонд на браќата Манаки.

За да се стекне целосна слика за состојбата во која се наоѓа филмскиот фонд на Манакиевци, накратко ќе го изложам историјатот на неговото прибирање и на досегашните методи на неговата заштита и репарација.

По предавањето на филмските материјали од страна на Милтон Манаки на Архивот на Македонија во 1955 година е изработена позитив-копија (на незапалива лента), во должина од околу 1200 метри, од оригиналниот негатив. Од тој период, па сè до 1976 година, кога е формирана Кинотеката на Македонија, материјалите се наоѓале во Архивот на Македонија.

Покрај оригиналниот (запалив) негатив и репарираниот позитив од околу 1200 метри, на Кинотеката како филмски архив ѝ е предаден и оригиналниот (запалив) позитив материјал во должина од 853 метри.

Во 1982 година овој запалив позитив е копиран на незапалива лента и се изработени негатив и позитив-копија. Од целиот материјал на незапалива лента, потоа е направен дубл-негатив, кој заедно со пробите и дубловите изнесува 2562 метра. Во 1990 година, во Централната филмска лабораторија во Белград се изработени 2 дубл-позитив копии. Направени се две копии со цел едната (архивска) копија да се подели и измонтира според насловите кои ги навел Милтон Манаки при предавањето на материјалите на Архивот на Македонија¹³⁶, а втората да остане во интегрална верзија и да не се експлоатира, за да остане во трајна заштита.

Според тогашните финансиски и технички можности тој бил најобемен потфат на заштита. Но и покрај тоа резултатот бил незадоволувачки. Имено, поради фактот што различни материјали се репарирани и копирани во различни периоди, како и поради различните технички услови, репарираниот материјал не е со изедначен квалитет и не ги задоволува нормите за успешна репарација и заштита (лошо прочитано светло и несинхронизирана брзина).

Во 1996 година, Кинотеката на Македонија со помош на Министерството за култура во Владата на Република Македонија и на УНЕСКО, презема проект за трајна заштита на филмскиот опус на Јанаки и Милтон Манаки. Целта беше да се направи комплексна анализа на филмовите на браќата Манаки кои се во депоата на Кинотеката од аспект на нивната техничка состојба, како и да се изгради продлабочено и стручно сознание за методите и начините на нивна високопрофесионална заштита од нивно пропаѓање. Целокупниот проект, од подготовката на елаборатот па сè до неговата реализација, ми беше доделен мене.

Во рамките на проектот, поддржан од УНЕСКО, компаративно се анализираа и целосно се ревидираа досегашните методи кои се користени во заштитата на филмскиот опус на браќата Манаки и врз основа на тоа се презедоа нови, современи начини за негова трајна заштита.

¹³⁶ Според заклучениот Договор, при предавањето на филмовите, на 23 септември 1955 година, Милтон Манаки навел 67 наслови на филмови. Во поглавјето „Прилог кон верификација на фактите за филмското творештво на браќата Манаки“ го изложив проблемот на овој број и предлагам да се водат како 42 наслова (како што се обработени во главата „Содржина и структура на филмскиот опус на браќата Манаки“).

Во Кинотеката на Македонија, поради досегашната различна техничка заштита и копирање, од целокупното филмско наследство на Јанаки и Милтон Манаки денес се чуваат повеќе видови материјали. Тие можат да се поделат во пет групи:

1. Оригинал негатив слика (запалив) во должина од 1460,5 метри;
2. Оригинал позитив слика (запалив) во должина од 945 метри;
3. Дубл негатив слика (незапалив) во должина од 2562 метри;
4. Дубл позитив слика (незапалив) во должина од 2562 метри (интегрална верзија); и
5. Разни материјали на незапалива лента кои се неупотребливи (разни проби, редукции 35/16 мм, телопи, избори за јавно прикажување и други копии и сл.), зашто се работени без претходна соодветна техничка подготовка, како и без дефинитивна обработка и идентификација на материјалот.

Треба особено да се истакне дека во 1991 година, при преземањето на еден контингент филмски материјали од Архивот на Македонија, пронајдени се и два нови материјала снимени од браќата Манаки. Станува збор за *Погребот на митрополитот Емилијанос од Гревена*, снимен во 1911 година, на оригинална позитив (запалива) лента во должина од 92 метра, и за *Пречек на грчкиот крал и на престолонаследникот Павле од страна на генерал Бојовиќ, 1918 година, во Битола* на оригинална негатив (запалива) лента, во должина од 27,5 метри, за кои веќе претходно зборував. Овој наслов е преземен од сеќавањата на Милтон Манаки при предавањето на филмските материјали на Архивот на Македонија во 1955 година. Меѓутоа, овој материјал досега не е доволно истражен и не може со сигурност да се тврди дали насловот е точен, особено поради фактот што во филмот, на неколку места, се забележува и Александар Караѓорѓевиќ.¹³⁷ Овие два материјала дотогаш воопшто не беа заштитени, репарирани и конзервирани.

Освен овие материјали, во Кинотеката на Македонија се чуваат и 20 кутии оригинален (запалив) материјал од браќата Манаки, чија должина изнесува околу 600 метри. Филмовите долго време воопшто не беа третирани и не се знаеше дали воопшто се снимени и ако се снимени, дали се развиени. За жал, Кинотеката на Македонија, и покрај повеќекратните иницијативи, долги години не добиваше финансиски средства

¹³⁷) Според тврдењето на Христодолу во неговата книга *The Manakis Brothers. The Greek Pioneers of The Balkanic Cinema*, op. cit., p. 121 станува збор за филм со наслов *Грчкиот принц Конѕијантин во Битола*, снимен во ноември 1912 година.

кои беа неопходни за еден така значаен потфат каков што беше нивната професионална и стручна репарација и конзервација! После неколкугодишни консултации, иследувања и повеќе проби, беше заклучено дека задоволителни резултати во овој проект ќе се добијат и во филмската лабораторија „Бојана филм“ во Софија, Република Бугарија. Така, во 2001 година по неколкупмесечни тестови, дел од филмовите беа развиени при што од целокупниот материјал се доби слика на нешто повеќе од 120 метри. Со оглед на фактот дека овие филмски снимки, иако досега не се прецизно идентификувани, се стари 80-тина години, добиениот резултат по толку години е сосема задоволителен.

Реставрација и конзервација

По комплетната техничка и филмолошка обработка на целокупниот филмски материјал од браќата Манаки што се чува во Кинотеката на Македонија, е констатирана следната состојба: На оригиналниот запалив материјал, на повеќе места емулзијата е отпадната и набабрена, на голем дел од материјалот се јавува декомпозиција на емулзијата, а перфорацијата е собрана (од 1,5 до 8 %), напрсната и оштетена. Што се однесува до незапаливиот материјал, како што претходно споменав, поради ограничените технички можности, тој е со незадоволителен квалитет (не постоење на измонтирана верзија без какви било лепенки, лошо читано светло, појава на крацери и шлаери, неадекватна брзина и сл.).

Поради ваквата состојба неопходно беше да се преземат итни чекори за соодветна заштита на материјалите. Бидејќи раководев со проектот за заштита на филмскиот опус на браќата Манаки, подетално ќе ги опишам реставраторските работи.

Првиот и најголем проблем со кој се судривме јас и моите колеги беше проблемот со перфорацијата, односно со местоположбата на сликата во однос на перфорацијата. За разлика од стандардната филмска лента, каде што линијата на раздвојување меѓу двете слики се наоѓа меѓу две перфорации, во филмовите снимени од браќата Манаки таа линија паѓа точно на перфорацијата. Освен овој проблем кој ни задаваше најмногу потешкотии и за чие решавање беше потребно и најмногу време, проблем беше и редукцијата на сликата и корекцијата на брзината, како и погоре споменатиот проблем со некоректно читаното светло.

Кој беше редоследот на постапките и чекорите кои беа преземени за целосна и оптимална реставрација на филмовите, а кои доведоа до задоволителни, би рекле оптимални резултати?

По обезбедувањето на сите неопходни претпоставки, и по разрешувањето на проблемите, целокупната реставрација и копирањето на филмовите ја извршивме во Унгарската филмска лабораторија во Будимпешта:

- Најпрвин, нитратните оригинали беа прегледани и прецизно беше востановена нивната физичка состојба;

- По пат на тестирање беше идентификуван степенот на собирање на перфорацијата;

- Според одредени модификации на сувата капија, беа извршени промени на мократа капија на оптичката трик машина, за да се добијат најдобри резултати од реставрацијата;

- Поради тоа што големината на перфорацијата беше вон сите денешни стандарди, како и поради нејзино големо собирање, нитратните оригинали не можеа да се копираат на прилагодената машина за копирање на архивски филмови со екстремно голем процент на собирање на перфорацијата;

- Следниот обид беше направен на оптичката трик машина ОЦБЕРПС, на која ѝ беа извршени прецизни измени, поточно беше модифицирана нејзината мокра капија. Но, и на вака подготвената машина не можеше да се копираат материјалите, поради спомнатиот проблем со местоположбата на сликата во однос на перфорацијата. Имено, линијата на раздвојување на два соседни фрејма на нитратните оригинали со полн квадрат, од некоја причина (можеби поради дефект на камерата при снимање), не се наоѓаше симетрично помеѓу две перфорации (што е нормален стандард), туку со разлика, т.е. поместување од два милиметра, точно во центарот на перфорацијата;

- Со никаква корекција оригиналниот ОЦБЕРПС систем за влечење на филмот не беше во можност да го разреши овој проблем, што значеше дека со него не може да се ископираат материјалите. Поради тоа беше направен целосно нов систем за влечење на филмот, кој беше поврзан на машината за копирање;

- По модификацијата на мократа капија, поврзана на новиот систем за влечење на филмот, како и по неколкуте теста, беше констатирано дека е пронајдено решение за проблемот и дека може да се копираат дубл материјалите од нитратните оригинални, при што, најпрвин, беше направен мастер позитив од сите материјали;

- Потем беше направен дубл негативот со редуција на сликата од с-35мм (полн квадрат) на денешниот стандард (академи маска) со големина 1:1,37. Освен тоа, корекцијата на брзината од 16 на 24 слики во секунда беше направена со дуплирање на секој втор фрејм за што беше користена посебна компјутерска програма на оптичката машина за копирање. Иако идеално решение на проблемот со брзината во стручната литература не постои, се препорачува овој метод со дуплирање на секоја втора слика, при што се добива оптимален резултат, најблизок до идеалниот;

- Следниот чекор беше монтирање на дубл негативот и потем, од така измонтираниот дубл-негатив со корекција, читање на светлото, изработка на две позитив, архивски копии;

- На крај, целокупниот материјал е префрлен на БЕТА видео систем.

Натамошни активности за заштита на филмскиот фонд на браќата Манаки

Целокупниот филмски опус на браќата Манаки, кој се чува во депоата на Кинотеката на Македонија, примарно е кинотечки обработен. Притоа, користејќи ги досегашните сознанија и извори за истражување на нивното дело, тоа е систематизирано и поделено во 42 наслова (стории).

Но, и оваа поделба не е завршена и дефинитивна. Таа ќе зависи од новите сознанија, до кои доаѓаме и до кои ќе доаѓаме и во иднина за делото на нашите сниматели. Во долгорочниот проект на Кинотеката на Македонија за истражување на фотографската, снимателската и киноприкажувачката активност на браќата Манаки, се предвидени повеќе престои и истражувања во странски архиви, музеи и библиотеки во светот (Лондон, Брадфорд, Париз, Белград, Атина, Тирана...), за кои имаме сознанија дека имаат материјали од и за браќата Манаки. На тој начин ќе се изврши целосна обработка и идентификација на нивното богато и значајно дело.

Кинотеката на Македонија ја покренала оваа иницијатива во функција на комплексна и комплетна заштита на филмскиот опус на браќата Манаки. Притоа се појде од две основни причини.

Првата беше неговата алармантна состојба, особено на запаливиот материјал, чие понатамошно опстојување беше прашање на денови и доколку не се презедоа предложените мерки можеше да дојде до дефинитивно распаѓање и самоуништување

на овие филмски материјали со непроценливо културно-историско значење, што ќе претставуваше не само одраз на несовесноста на оваа генерација, туку и ненадоместлива културна загуба за идните поколенија. Во овој контекст особено предупредувавме и потсетувавме дека во повеќе земји во светот на сила е закон според кој филмските архиви (кинотеките) се должни, во најкраток можен рок, да го префрлат запаливиот материјал на сигурна, незапалива филмска лента, а запаливиот да го уништат.¹³⁸ Ова предупредување не се однесува само за оригиналните материјали на браќата Манаки, туку и за сите останати запаливи филмски материјали кои можат да се најдат во приватни збирки, тавани, подруми или дури и кај некои институции!

Втората причина беше, квалитетната реставрација на целокупниот филмски опус на Јанаки и Милтон Манаки да придонесе во расветлувањето на многуте непознаници и недоследности околу одредени значајни датуми, личности и настани поврзани со животот и делото на браќата Манаки, со што ќе се придонесе да се создаде објективна и комплексна слика за творештвото на Јанаки и Милтон Манаки од сите можни аспекти.

¹³⁸) Кај старите, многу декомпонирани нитратни (запаливи) филмови може да дојде до самозапалување и на 40°C, при што тие горат речиси со сила на експлозија (20 тони запалив филм за околу 3 минути), се создава температура повисока од 1700°C и се испушта отровен гас.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ажел, Анри, *Естетика филма*, БИГЗ, Београд, 1978.
2. Бабац, Др Марко, *Филм у вашим рукама*, Техничка књига, Београд, 1979.
3. Барт, Ролан, "Књижевност, митологија, семиологија", Нолит, Београд, 1971.
4. Барциева, Кица, *Моето видување на филмските материјали на Милтон Манаки*, Кинотечен месечник, бр. 21, Кинотека на Македонија, Скопје, 1980.
5. Бирш, Ноел, *Пракса филма*, Институт за филм, Београд, 1972.
6. *Браќа Манаки*, Пионери на филмот на Балканот (Каталог), Предговор Борис Ноневски, Кинотека на С.Р.М., Скопје, 1986.
7. Бренк, Франце, *Историја филмске умјетности*, Напријед, Загреб, 1962.
8. Цхристодоулоу, Цхристос, *Тхе Манакис Бротхерс*. Тхе Греек Пионеерс оф Тхе Балканиц Цинема, Организатион фор тхе Цултурал Цапитал оф Еуропе Тхессалоники 1997, Тхессалоники, 1995.
9. Цуцуи, Мариан, *Денови на романскиот филм*, каталог, Кинотека на Македонија, Скопје, 1994.
10. Цуцуи Мариан, *Јанаки Манаки & воен дописник во 1903?*, „Кинопис“ бр. 26, Кинотека на Македонија, Скопје, 2002.
11. Цуцуи, Мариан, *Романскиот филм во рамките на балканскиот културен контекст*, Меѓународен симпозиум „Филмот во балканскиот културен контекст“, Скопје, 22-24.11.2002 година.
12. Чечот-Гаврак, Збигнјев, *Историја филмске теорије до 1945 године*, Институт за филм, Београд, 1984.
13. Дамјановиќ, Др. Милан, *Феноменологија*, БИГЗ, Београд, 1975.

14. Димитровски, Димитар-Такец, *Манаки и Битола*, Работнички универзитет „Крсте Петков Мисирков“, Битола, 1975.
15. Дрнков, Благоја, *Прв наш филмски репортер*, Кинотечен месечник, бр. 6, Кинотека на Македонија, Скопје, 1977.
16. Еко, Умберто, *Естетика и теорија информације*, Просвета, Београд, 1977.
17. Еко, Умберто, *Отворено дело*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1965.
18. Еџарцхос, Гиоргиос, *Аделфои Манакиа (Тхе Манаки Бротхерс)*, Гаврилидис Публисхинг Хоусе, Атхена, 1991.
19. *Филм и историја*, уредник едиције: Др Душан Стојановиќ, Институт за филм, Београд, 1987.
20. *Филмска Енциклопедија И*, главни уредник Др.Анте Петерлиќ, Југословенски лексикографски Завод "Мирослав Крлежа", Загреб, 1986.
21. *Филмска Енциклопедија ИИ*, главни уредник Др. Анте Петерлиќ, Југословенски лексикографски Завод "Мирослав Крлежа", Загреб, 1990.
22. Герчева, Красимира, *Киното вчера и днес*, 1, Народна просвета, Софија, 1989.
23. Хаузер, Арнолд, *Социологија историје уметности и књижевности*, Нолит, Београд, 1962.
24. *Хронологија* (на 100-те години на филмот во светот и 90-те години на филмот во Македонија, стр. 34-237), „Кинопис“ бр.13, Кинотека на Македонија, Скопје, 1995.
25. Константинов, Павле, *Милтон Манаки*, Кинотечен месечник, бр. 21, Кинотека на Македонија, Скопје, 1980.
26. Константинов, Павле, *Прилог кон филмографијата на браќата Манаки*, Кинотечен месечник, бр. 25, Кинотека на Македонија, Скопје, 1981.
27. Константинов, Павле, *Браќа Манаки*, „Млад Борец“, Скопје, 1982.
28. Константиновиќ, Зоран, *Феноменолошки пристап књижевном делу*, Нолит, Београд, 1969.
29. Константиновиќ, Зоран, *Позитивизам у књижевности*, Просвета, Београд, 1994.

30. Косановиќ, Др Дејан, *Почеци кинематографије на тлу Југославије (1896-1918)* – Милтон Манаки – пионир домашег филма у Македонији, Институт за филм – Универзитет уметности, Београд, 1985.
31. Куновски, Благоја, *Пуштете го „детето“ да си игра*, Кинотечен месечник, бр. 21, Кинотека на Македонија, Скопје, 1980.
32. Лефевр, Анри, *Критика свакодневице*, Напријед, Загреб, 1988.
33. Лотман, Јуриј, *Семиотицс оф Цинема*, Университс оф Мицхиган, 1976.
34. Мерло-Понти, Морис, *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1978.
35. Мицковиќ, Слободан, *Манаки снима*, Кинотечен месечник, бр. 4, и бр. 5, Кинотека на Македонија, Скопје, 1977.
36. Милиќ, Бранислава, *Семиотичка естетика*, Институт за книжевност, Београд, 1993.
37. Моррис, Цхарлс, *Фоундатионс оф тхе Тхеорс оф Сигнс*, 1938
38. Моррис, Цхарлс, *Естхетицс тхе Тхеорс оф Сигнс*, 1939
39. Недич, Љиљана, *Словенечкиот филм 1895-1945*, Меѓународен симпозиум „Филмот во балканскиот културен контекст“, Скопје, 22-24.11.2002 година.
40. Ноневски, Борис, *Филмското столетие во Македонија*, „Кинопис“ бр.13, Кинотека на Македонија, Скопје, 1995.
41. Ноневски, Борис, *Елементи за дефинирање на националните кинематографии и социјално-културниот контекст на појавата и развојот на балканските национални кинематографии*, Меѓународен симпозиум „Филмот во балканскиот културен контекст“, Скопје, 22-24.11.2002 година.
42. Новаковиќ, Радош, *Историја филма*, Просвета, Београд, 1962.
43. Османли, Димитрие, *Милтон Манаки - првиот кинематографски зограф на Балканот*, Кинотечен месечник, бр. 15, Кинотека на Македонија, Скопје, 1979.
44. Османли, Димитрие, *Запоставен датум*, Нова Македонија, Скопје, 22.02.1995.
45. Османли, Томислав, *Кинематограф Манаки или компаративни одредувања на својствата на камерата-султан*, Кинотечен месечник, бр. 21, 1980.
46. Петерлиќ, Анте, *Основе теорије филма*, "Филмотека 16", Загреб, 1977.

47. Петковиќ, Новица, *Од формализма ка семиотици*, БИГЗ, Београд, 1984.
48. Петриќ, Владимир, *Увоѓенје у филм*, Уметничка академија у Београду, 1968.
49. Петров, Александар, *Поетика руског формализма*, Нолит, Београд, 1970.
50. Петрушева, Илинденка, *Ајде да ја раскажеме историјата*, Кинотечен месечник, бр. 13, Кинотека на Македонија, Скопје, 1978.
51. Плавеvски, Владимир, *Браќата Јанаки и Милтон Манаки*, „Форум“, бр.24, Скопје, 4.12.1998.
52. Плавеvски, Владимир, *Фотографија* (оддел *Браќа Манаки*, стр. 22-23), Алфа 94, Скопје, 1998.
53. Плажеvски, Јежи, *Језик филм И и ИИ*, Институт за филм, Београд, 1971.
54. *Тхе Прокламатсион оф Фреедом ин Манастир - Тхе Манакис Бротхерс*, едитор, Рони Маргулиес, Сапи Креди Күлтүр Санат Саылнцллк Тицарет ве Санаси А. . ., Истанбул, 1997.
55. Ранковиќ, др Милан, *Компаративна естетика*, Уметничка академија у Београду, Београд, 1973.
56. *Сеќавања, изјави, сведоштва за Милтон Манаки* (Војне Петковски, Микел Дифрен, Бранко Михајловски), Кинотечен месечник, бр. 21, Кинотека на Македонија, Скопје, 1980.
57. Сидовски, Стефан, *Филмскиот кадар и неговата естетска суштина*, Епоха - Кинотека на Македонија, Скопје, 1995.
58. Станоеvски, Цветан, *Кога на Балканот проодеа сликите...*, Кинотечен месечник, бр. 21, Кинотека на Македонија, Скопје, 1980.
59. Старделов, Игор, *Мајсторот Михајло Зега - животопис достоин за историја*, Кинопис бр.3, Кинотека на Македонија, Скопје, 1990.
60. Стојановиќ, Душан, *Лексикон филмских теоретичара*, Научна кнјига - Институт за филм, Београд, 1991.
61. Шкловски, Виктор, *Уметност као поступак*, Просвета, Београд, 1970.
62. Темков, Кирил, *Човекот со камера*, Кинотечен месечник, бр. 21, Кинотека на Македонија, Скопје, 1980.

63. *Теорија филма*, приредио Др. Душан Стојановиќ, Нолит, Београд, 1978.
64. Тхомпсон, Кристин, Бордњелл, Давид, *Филм Хисторс*, Ан Интродуccion, МцГрањ-Хилл, Нењ Сорк, 1994.
65. *Творештвото на браќата Манаки*, уредници: Александар Крстевски, Раде Силјан, Аленка Лапе, Архив на Македонија и Матица Македонска, Скопје, 1996.
66. Василевски, Георги, *Трајноста на документарното сведоштво*, Кинотечен месечник, бр. 21, Кинотека на Македонија, Скопје, 1980.
67. Волк, Др Петар, *Историја југословенског филма*, Милтон Манаки, Институт за филм, Београд, 1986.
68. *Зборуваат за Милтон Манаки - Дејан Косановиќ и Војне Петковски*, Кинотечен месечник, бр. 15, Кинотека на Македонија, Скопје, 1979.
69. Зечевиќ, Божидар, *Првата камера*, Кинотечен месечник, бр. 21, Кинотека на Македонија, Скопје, 1980.

БИОГРАФИЈА

Игор Старделов е роден во Скопје 1963 година, каде завршил основно и средно образование. Во 1982 година се запишува на Интердисциплинарните студии по новинарство кои ги завршил во 1986 година.

По завршувањето на студиите кратко време работел како хонорарен соработник во Македонското радио, од каде во 1987 се вработува како новинар во списанието ЖЕНА. Од 1988 година работи во Кинотека на Македонија на работното место филмолог. Во 1994 година е поставен за раководител во Оделот за документација, а од 1996 на филмскиот архив (Одделение за заштита на филмови и филмски материјали).

Во 1999 година магистрирал на Филозофскиот факултет, на Институтот за филозофија и се здобил со научно звање магистер по филозофија. Темата на неговиот магистерски труд е „Естетските аспекти на филмското творештво на браќата Манаки“.

Покрај истражувањето на филмскиот опус на браќата Манаки, негов главен интерес е истражувањето, откривањето, заштитата и презентацијата на филмовите и филмските материјали снимени во Македонија од почетокот на XX век до крајот на Втората светска војна. Освен тоа, негов филмолошки интерес е истражување и валоризирање на македонскиот документарен филм.

Објавил преку 20 трудови од областа на историјата и теоријата на филмот во КИНОПИС, во МАКЕДОНСКО ВРЕМЕ како и во специјализираното списание ЖУРНАЛ што го издава Меѓународната федерација на филмски архиви (ФИАФ), чиј член е и Кинотеката на Македонија. Во рамките на ФИАФ, партиципирал во неговата Комисија за каталогизирање како дописен член.

Во 1989 година, по подолготрајно истражување и специјалистички престој на Институтот за информатички науки од Марибор работи на дизајнирањето и изработката на специјализираната база на податоци ДАТАФИЛМ за каталогизирање на филмови, видео и архивски материјали. Одговорен е за функционирањето и развојот на оваа он-лине достапна база на податоци, како и на локалната компјутерска мрежа во Кинотеката на Македонија.

Иницијатор е и еден од главните учесници во изработката на мултимедијалниот ЦД-РОМ „Векот на филмот во Македонија. Значаен е неговиот придонес во создавањето на „Македонскиот информациски филмски центар“: www.macedinema.org.mk, интернет презентацијата на македонската кинематографија.

Престојувал во повеќе филмски архиви и Кинотеки во Европа (Лондон, Кобленц, Букурешт, Будимпешта, Софија, Белград) во кои истражувал документарни материјали релевантни за Македонија. Во 2002 година учествувал на Летната филмска школа во организација на ФИАФ, во Рочестер и Дејтон, САД.

Заедно со колегата Киро Велков во Унгарската филмска лабораторија во Будимпешта, го реализираа проектот за трајната заштита на филмскиот опус на браќата Манаки.