

53-54

година XXIX  
2018  
ISSN 0353-510 X



М С Ц Е Н Т Р



Горче Ставрски, 2017



# 39. ИФФК „БРАКА МАНАКИ“ БИТОЛА, 2018



### МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА / MACEDONIAN FILM STAGE

3

**Златко Ѓељески:** ТРАУМИТЕ ОТВОРААТ ДЛАБОКИ РАНИ / осврт кон филмот ТРИ ДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ на Даријан Пејовски (2015) / **Zlatko Gjeleski:** TRAUMAS OPEN DEEP WOUNDS / on the film THREE NIGHTS IN SEPTEMBER by Darijan Pejovski (2015)

11

**Дамјана Патчева:** „ПАЦОВ“ – ИЛИ ЦГАНОТ НА ОПШТЕСТВОТО КОЕ ПОТФРЛА / осврт кон филмот ЦГАН на Вардан Тоџија (2016) / **Damjana Patceva:** “THE RAT” – OR THE TRASH OF THE FAILING SOCIETY / on the feature film AMOK by Vardan Tozija (2016)

14

**Ивица Дуковски:** СВРТИ НА „М“ ЗА СРЕЌЕН КРАЈ / осврт кон филмот ИСЦЕЛИТЕЛ на Ѓорче Ставрески (2017) / **Ivica Dukovski:** DIAL “M” FOR A HAPPY END / on the film THE SECRET INGREDIENT by Gjorche Stavreski (2017)

19

**Тони Димков:** СМИНУВАМЕ КАПА ВО ЧЕСТ НА КРЕАЦИЈАТА НА МАЈСТОРИТЕ НА ФИЛМСКАТА ФОТОГРАФИЈА / за 39. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ во Битола, 2018 / **Toni Dimkov:** HATTS OFF IN HONOR OF THE FILM PHOTOGRAPHY MASTERS' CREATION / on the 39. Edition of IFFK “Braka Manaki” in Bitola, 2018

29

**Тони Димков:** РЕАЛНОСТА РЕЖИРА, НИЕ СНИМАМЕ ФИЛМОВИ / за 9. издание на Фесџивалоџ на креативен документарен филм МакеДокс, 2018 / **Toni Dimkov:** REALITY DIRECTS, WE MAKE FILMS / on the 9. Edition of the Creative Documentary Film Festival “MakeDox”, 2018

38

**Сунчица Веселиновска:** КИНЕНОВА, ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ КОЈ СОЗДАВА ПРОСТОР ЗА НОВИТЕ СВЕТСКИ АВТОРИ / за третото издание на Меѓународниот филмски фестивал на дебијантски филм КинеНова, Скопје, 2018 / **Suncica Veselinovska:** KINENOVA, A FILM FESTIVAL THAT MAKES ROOM FOR THE NEW WORLD AUTHORS / on the Third Edition of the International Film Festival “KineNova”, dedicated to the debutant films authors, 2018

### ФЕСТИВАЛИ НА СТАРИ ФИЛМОВИ / OLD FILM FESTIVALS

46

**М-р Игор Старделов:** НЕДЕЛА НА МЕЛОДРАМАТА / за 37. Фесџивал на немиот филм GIORNATE MUTO – Порденоне, 2018 / **Igor Stardelov,** MA: THE MELODRAMA WEEK / on the 37. Edition of the Mute Film Festival “GIORNATE MUTO” – Pordenone, 2018

## СТУДИИ / STUDIES

54

**Д-р Атанас Чупоски:** ХРОНОТОПОТ ВО „ЈАД“ И „ТАЈНАТА КНИГА“ / компаративна филмолошка студија за филмскиот хронотоп во филмовите ЈАД (Кирил Ценевски, 1975) и ТАЈНАТА КНИГА (Владо Цветановски, 2006) / **Atanas Chuposki, PhD:** THE CHRONOTOPE IN “ANGUISH” AND “THE SECRET BOOK” / a comparative study on the film chronotope in the feature films ANGUISH (Kiril Cenevski, 1975) and THE SECRET BOOK (Vlado Cvetanovski, 2006)

65

**М-р Саша Станишиќ:** МАЛИТЕ ТАЈНИ НА ГОЛЕМИТЕ ФИЛМСКИ КЛАСИЦИ: МИКЕЛАНЏЕЛО АНТОНИОНИ И ВЕРНЕР ХЕРЦОГ / филмолошка студија за креативните поетики на филмските класици Микеланџело Антониони и Вернер Херцог / **Sasha Stanishic, MA:** THE LITTLE SECRETS OF THE GREAT FILM CLASSICS: MICHELANGELO ANTONIONI AND WERNER HERZOG / a film study on the creative film poetics of the film classics Michelangelo Antonioni and Werner Herzog

## АНАЛИЗИ / ANALYSES

71

**Д-р Татјана Пеџер:** КАКО ЛОШ СОН – ПОЛИТИКАТА НА ТРАУМА ВО БАЛКАНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА / културолошка анализа на балканската кинематографија од почетокот на овој век / **Tatjana Petzer, PhD:** LIKE A BAD DREAM – THE POLITICS OF TRAUMA IN BALKAN CINEMA / a culturology analysis of the Balkan cinematography at the beginning of this century

78

**М-р Гани Мехметај:** КОСОВСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА ПОМЕЃУ АМБИЦИИТЕ И ФИНАНСИСКИТЕ (НЕ)МОЖНОСТИ / анализа на рецентната состојба на косовската кинематографија / **Gani Mehmetaj, MA:** THE CINEMATOGRAPHY IN KOSOVO BETWEEN THE AMBITIONS AND THE FINANCIAL (IN)CAPABILITY / an analysis of the recent film production in Kosovo

## ИСТОРИЈА НА ФИЛМ / HISTORY OF FILM

82

**Али Озујар:** ИСТОРИЈА НА ТУРСКИОТ ФИЛМ ОД НЕМАТА ЕРА (1895 – 1922): „Филмската продукција во периодот на втората уставна ера“ / историски преглед на турскиот нем филм од периодот на втората уставна ера / **Ali Ozuyar:** THE HISTORY OF THE TURKISH SILENT FILM ERA (1895 – 1922): “The Film Production in the period of the Second Constitutional Era” / a historical review on the Turkish silent film from the period of the Second Constitutional Era

## ИСТОРИЈА НА ФОТОГРАФИЈА / HISTORY OF PHOTOGRAPHY

89

**Борис Ноневски:** ФОТОГРАФИИ ОД МАКЕДОНИЈА НА ПРВАТА СЕРУСКА ЕТНОГРАФСКА ИЗЛОЖБА ВО МОСКВА ВО 1867 ГОДИНА / историско-аналитички преглед на фотографските материјали од Македонија на *Прваџа серуска етнографска изложба во Москва, 1867* / **Boris Nonevski:** PHOTOS FROM MACEDONIA AT THE FIRST ALL-RUSSIAN ETHNOGRAPHIC EXHIBITION IN MOSCOW IN 1867 / an analytical historical review on the Macedonian photographic materials at the *First All-Russian Ethnographic Exhibition in Moscow, 1867*

Златко ГЕЛЕСКИ

## ТРАУМИТЕ ОТВОРААТ ДЛАБОКИ РАНИ

- осврт кон филмот ТРИ ДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ  
на Даријан Пејовски (2015) -

### 1. Прв ден: Нова септемвриска соната

Даријан Пејовски е дел од новиот бран режисери заедно со Вардан Тозија, Ѓорче Ставрески и Игор Иванов-Изи, кои со своите филмски остварувања ја внесуваат македонската кинематографија не само во дваесет и првиот век, туку ја прават да биде конкурентна на пазарот со другите филмски продукции ширум Европа. Современите на македонскиот филм отскокнуваат од препознатливите историски и транзициски македонски филмови и создаваат актуелни и модерни дела, кои се ситуирани на ова тло, но визуелно прераскажуваат приказни со филмски јазик кој е близок до жанровската кинематографија и е во тек со денешните премрежија во кои се наоѓа филмската уметност. На тој начин се олеснува дискурсот помеѓу македонскиот и светскиот филм, овозможувајќи секоја локална приказна да стане универзално разбирлива за гледачката публика во Србија, Германија, Канада и САД. Штом овие режисери се во дослук со времето во кое живееме и течно го говорат филмскиот јазик, во иднина од нив може да очекуваме дела што ќе ја красат домашната филмска ризница. Само за пример, да ги земеме преродените кинематографии на Романија, Иран, Израел, Грузија, кои денес ги извезуваат едни од највпечатливите и најнаградуваните филмови на престижните европски филмски фестивали.

Во дебитантскиот долгометражен игран филм на Пејовски ТРИ ДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ, градската проститутка Марика (која ја глуми Камка Тоциновски) убива човек во самоодбрана и бегајќи од законот во купе во воз се сретнува со Јана (која ја глуми Ирена Ристиќ), тивка жена во доцните триесетти години, која патува во својата викендичка во планините. Следните три дена ги помину-



ваат заедно на село, во еден далечен планински предел, кај што се кријат многу тајни за минатото на Јана. Мари-ка ја користи можноста да најде засолниште во куката на Јана, додека пак Јана има намера да се одмазди за една премолчена неправда. За да го добијат тоа што го сакаат, нема друго решение освен двете да си бидат од помош една на друга.

Филмот е снимен во период од три недели, со тоа што урбаниот пролог се одвива на локации во Скопје и неговата околина, а руралните предели на Јасен и Преспа се искористени за ситуирање на настаните до крајот на филмот. Императив е визуелно да се долови умирањето на природата како елоквентно претставување на есенскиот листопад, воспоставување на корелацијата меѓу човекот и природата во потрага по себеспознанието, како и олицетворение на иманентната јалова меланхолија и душевните тегоби, кои на најдобар можен начин може да се отсликаат со овој плач на природата. Потребата од изолација на самите ликови, од друга страна, пак, има тенденција среде селската идила да создаде природна сценографија за камерниот состав.

За да биде сеопфатно доловено исклучителното превирање на емоциите на ликовите и нивното позиционирање во оваа екстернализирана клаустрофобија, потребно е директорот на фотографија да биде човек кој знае да го улови и најситниот детаљ, кој крие енормна премолчена приказна и да ги воспостави рамките од кои не може да избегаат ликовите во широк план. Таа успешна задача ја комплетира еден од најквалитетните и најангажирани директори на фотографија во државата, Димо Попов. Тој вешто си поигрува со повлекувањето на фокусот, како и со непобитното контрастно прикажување на сенките и светлото во ентериерите, умешно ракува со боите кои соодветствуваат на дејствието, притоа визуелно артикулирајќи го емоционалниот багаж на ликовите. Што се однесува до екстериерот, Попов нуди прекрасен широк план во кој се кадрирани руинираниот хо-

тел и мирното езеро, кои на најдобар можен начин ја доловуваат напуштеноста на овој предел, и осамениите луѓе наскреде нив. Се справува и со дожд и со облаци и со сончеви зраци. Што се однесува до кадрирањето на главните женски ликови, уловени се и сите тензични сцени во кои двете се на нишан во еден кадар, прекрасно поигрувајќи со рефлексивата во ретровизор на Јана, додека Марика е на хаубата на автомобилот. Крупните планови ја исполнуваат својата намена за прикажување на актерките кои со дозирани гестикулации ги слушаме како ги изнесуваат своите сведоштва, кои понираат од извориштата на болката.

ТРИ ДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ е психолошки трилер кој за да го постигне својот бурен епилог има потреба од последователно градење на тензијата со помош на бавно дејствие и молк. За филмот да го вдише и издише селскиот воздух, се погрижи монтажерот Владимир Павловски, кој го допушта тоа забавено одвивање на дејствието обвиеено со мистерија, пролонгирајќи го исчекувањето и играјќи си со вниманието на нестрпливите гледачи, за постепено да ја истури врз совеста на гледачот тежината на животните патила, кои ги споделуваат новозапознаените „разочаранички“ од животот. Овој бавен, но конзистентен тон е потпомогнат од музиката на Александар Пејовски, кој по стапките на Бернард Херман и Пино Донацио создава дела со предимство на гудачкиот оркестар, кој се интензивира кога треба да се истакне таговноста за недоградениот хотел и кога е потребно да се засили тензијата од изглумениот набој. Меѓутоа, музиката се чини минималистичка, без да му натежне на филмот, но сосема доволно е забележлива, кога е во корелација со другите елементи на филмот.

Врз основа на стереотипизираната костимографија на емпириски различни културолошки феномени на кои им припаѓаат женските ликови, ги запознаваме ликовите и може да ја заклучиме нивната проминенција, за на тој начин површно да се истакнат костимите, асоцирајќи на темпераментите и атрибутите во кои животот ги има облечено женските ликови. Меѓутоа, како што понатаму самите ликови се запознаваат една со друга, така се менува и нивната облека, губејќи ја иницијалната дистинкција, која следејќи ја индикативната преобразба до самиот крај на филмот, наменски станува дури и идентична.

Под призмата на оваа техничка реализација на ТРИ ДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ и непретенциозноста на интимната приказна за несреќните судбини на осамениите ликови, напуштените локации кријат една премолчена вистина за нивниот распад. За да се контекстуализира овој локален феномен, може да се употреби притаениот коментар на филмот за

постојаната миграција село-град, занемарувањето на селските имоти и обработливата почва, до тој степен што во селото има преостанато само една жена. Децата бегаат за странство, а тие што се останати во селото се без работа. Хотелот е недограден, иако таткото на Јана во минатото имал намера да го претвори во резерват за лов, риболов и туризам, со што би ја повратил економијата во малото место. Денешните локални транзициски мафијаши имаат сосема поразличен начин за примамување на прилив на средства во селото, со помош на изнудено купување на хотелот и негово претворање во луксузна јавна куќа, во која руски проститутки ќе ги нудат своите услуги на заинтересираните посетители. Можеби ова нечесливо преземање и пренамена на хотелот се синегдоха која сведочи за загубата на вредности на денешните девијантни бизнисмени, кои немаат никакви алтруистички побуди да вратат дел од профитот на локалното население, напротив, туку сакаат најпрво да го исцедат, пропагирајќи на најбрз можен пат да стигнат до своето себично збогатување и достигнување на подобие на нивниот развратен живот. Распаднатиот хотел е само последица на човечката алчност, индикатор на душевната гнилот, отелотворен симбол на последицата на расипништвото кое го опкружува. Лесно може да се детерминира дека грозоморниот инцидент е причинител за несреќата која ги обременува двете семејства, но тоа нема досег да ги упропасти другите жители на селото. Централизацијата, немаштијата, деморализацијата и растечкиот криминал се круцијалните конструкции кои претставуваат нивен непријател, како и смртта на козата на комшијата.

## **2. Втор ден: Силни женски ликови и говорна одмазда**

Недвосмислено е дека носителки на филмот се ликовите на Марика и Јана, односно актерките Камка Тоциновски и Ирена Ристиќ кои господарат со секој овозможен кадар од филмот. Нивните ликови се желни за бегство од минатиот живот, но и мотивирани за бегство кон нов живот, во кој последиците од семејното и сексуалното насилство



нема да имаат доминантна или пак знаменита улога. Склони се на нов почеток, ново начело, затоа што се немоќни да го променат минатото, како што дождот е немоќен да ги избрише нивните душевни лузни.

Марика ја запознаваме во работната средината која има превласт над неа, односно во скопскиот премин кај што дамата на ноќта им ги нуди своите услуги на клиентите. Таму таа ги здобива телесните повреди, поради неотплаќањето на долгот на градскиот мафијаш, па затоа првата средба што ја има со Јана е со крваво лице. Меѓутоа, нејзиниот напаѓач не завршил само со физички повреди, туку со смрт. Бега од законот, бега од лихварите, бега од улицата, која ја храни. Наспроти неа, со Јана се запознаваме во самото купе и на гледачот со ниту еден детаљ не му е посочено нејзиното минато. Нејзиниот живот е мистериозно клопче кое до крајот на филмот се одмотува и целокупно ги разоткрива тајните. Имено, за неа дознаваме дека оди во куќа во село, но нејзиното бегство има сосема поразлични побуди. Во викендичката мебелот е прекриен со чаршафи и натежнат од распослана прашина, затоа што човечкиот допир одамна не бил забележан во куката, која евоцира мили и немилни спомени. Го нема допирот на нејзиниот татко, славниот селски ловец, чии трофеи се забележливи во домот, кој поради немилниот настан во минатото се повлекува во домот и го пие преостанатиот дел од животот. Го нема ниту допирот на сестрата близначка Кристина, која по несреќата кај недоградениот хотел на млади години паѓа во кома и е исклучена од машините непосредно пред доаѓањето на Јана во викендичката. Со други зборови, Јана пред случајната средба со Марика имала намера да се соочи со самотијата и наталожените спомени во собите од куката, без разлика на наметнатото друштво, исто како што Марика (односно Марија од Штип) немала намера да заглави во животот кој го има, кога го напуштила родниот град во потрага по подобра перспектива за себеси. Но, непредвидливоста не ги прашува живите дали се подготвени за коренито променување на светогледот.

Режисерот Даријан Пејовски свесно ја избегнува флеш-бек постапката од неколку прагматични причини, кои многу лесно може да се оправдаат со непорекливиот факт дека Ристиќ е убедлива актерка која со својот перформанс умее да го придобие вниманието на гледачите и да им ја продаде својата животна приказна. Таа во неколку наврати прераскажува фрагменти од своето минато кои оставиле длабоки рани, започнувајќи со причинителот за откажувањето на медицинските студии, кога таа била заљубена во својот професор (кој ја изневерувал својата сопруга со Јана), па поради

одмаздољубивоста на сопругата на љубовникот, Јана седум пати го паднала предметот кој сопругата го предавала. Меѓутоа, завидната изведба секако дека е крупниот план при долгиот кадар во кој низ плач го прераскажува настанот од формативните години, кој предизвикал далекосежна штета, уништувајќи ги животите на членовите на нејзиното семејство, кое не може да се возобнови, со ригорозно дејствие на кое му припаѓа клучната улога во самата разврска на филмот. Тежиштето на филмот се однесува на денот кога Генц, тогашниот пријател на близначките, а сега полицаец од селото (глумен од Адем Карага) ја силува една од сестрите кај недоградениот хотел, а штом за тоа ќе посведочи другата, тој трча по неа и во бегство таа паѓа од конструкцијата и ја губи свеста.

Женските ликови се заробени во просторот околу куката и споделувајќи ја осаменоста се запознаваат една со друга и нужно е да си ги обелоденат лузните, тајните и траумите. Тие поаѓаат од различни точки на своите животи, однесувајќи се како тангенти, без заемни чинители, доаѓајќи од различна проминенција, професија, сталеж, потекло, начин на живеење, кои сведочат за јазот на таа дихотомија. Но кога ќе ги отпочнат своите исповеди, забележливи стануваат нишките што ги поврзуваат повредените жени, последователно доближувајќи се и следствено преточувајќи се една во друга, согледувајќи дека, всушност, и не се толку различни, со оглед на преживеаните судбини и искуства. Физичкото зближување се постигнува со прегратката по танцот на „Фам-фатал“ на Влатко Стефановски во гаражата. Впрочем, насилството ниту бара, ниту поштедува, ниту простува. Неговата јаловост отпочнува еден магичен круг на казуалитет (кој води кон неотповиклив фатализам), кај што причината ги предизвикува своите последици и беспотребното насилство иницира ново насилство и тој перпетуален домино ефект може да се ниже до бесконечност, без издржано оправдување. Дозволувањето на насилството често знае да го предизвика неговото нанесување. Тука настанува трансформацијата на пасивниот објект во активен субјект и низ секвенционирањето препознатливо во жанровските филмски механизми, добиваме хероини кои ја преземаат одмаздата во свои раце, кога системот ќе ги разочара и нема ниту да ја изврши правдата, ниту да ги зачува нивниот интегритет и достоинство. Траумите перманентно ги менуваат нивните животи. Понекогаш не може да предвидиме одредени одлуки и постапки додека не сме извадени од сопствената кожа и ставени во исклучителни услови, доведени до работ на агонијата како главните женски ликови.

Одмаздољубието е драматуршки двигател –

прагматично понудено решение на долгогодишната репресија на Јана. Храброста на Марика неапологетски да му се реваншира на својот напаѓач ќе внесе дополнителен кураж кај непомирливата повлечена негувателка, која не баш самоиницијативно на почетокот, ќе се нафати да ја згрижи и лекува повредената непоканета гостинка, затоа што благородната професија тоа ѝ го наложува, без разлика на тоа што не ѝ има потребните дипломи за нејзино практикување. Женските ликови се впрегнати во еден темелен процес на себеспознавање и соочување со демоните, во мигови кога нивните тела се приклетшени за сидот. Со цел да не им дадат превласт над телата со сервилност, со влевање на страв во нив, тие ја надминуваат преплашеноста и на момент престануваат да бегаат, затоа што согледуваат дека се поголеми од своите злоставувачи, но не се поголеми и од самиот закон кој решаваат да го заобиколат и последователната казна која би им следувала за нивните одмаздољубиви злосторства. За премостување на овие траурни чинодејствија со помош на хумор се грижи третиот женски лик во филмот, бабата глумена од актерската ветеранка Милица Стојанова, кај која Марика доаѓа низ дождливата шума, небаре е некое митско, односно бајковидно битие, селска вештерка која нуди спасение во бурната ноќ со помош на своите ракии за секоја примена и пригода.

Машките ликови се поставени во незавидно светло. Ако женските ликови се одмаздољубивите жртви, тогаш машките се насилниците кои го нанесуваат иницијалното зло, затоа што другите не се однесувале како тие што посакувале. Сите можности за носење на истинските одлуки ги имаат пропуштено, па им останува да ги поднесат и последиците. Нема некоја значителна разлика меѓу урбаните и руралните мафијаши. Машки лик е нанесувачот на телесните повреди на Марика, машки лик е силувачот на близначката, кој подоцна станува уценувач. Салаетин Билал глуми еден од тие ликови што се наоѓаат на крстопат, запознаен со сите тагови наративи кои се испреплетуваат во селото, но не може да биде објективен и доволно гласно да го искаже тоа гледиште, па поради тоа ја премолчува неправдата и се дистанцира, станувајќи своевиден нем соучесник, поради неповолната позиција во која се наоѓа, благодарение на синот. Љубопитството е заедничка карактеристика која е најистакната кај таткото и синот. Родителот истовремено е и дециден хроничар на селото, кој од својот светилник – трошната продавница сеопфатно го бележи пропаѓањето на селото. Иницијално, соучесништвото сосема поразлично го третира Јана, кога ќе го дознае идентитетот на својата гостинка, но откако поинтимно ќе ја запо-



знае, ќе го најде потребното оправдување за да го ризикува сопствениот живот за неа. Делото на нејзиниот татко поразлично е вреднувано од ликот на полицаецот Генц, наспроти мнението на неговиот татко, кој со почит говори кон ловецот, кај кого, иако бил од помош кога се градел домот, му возвратил со тоа што му обезбедил појдовна точка за насочување на неговиот син да го добие унапредувањето во професијата, помош што алчниот Генц не ја вреднува, напротив, ја дискредитира, сметајќи дека неговото семејство е жртва на успешните аспирации на таткото на Јана. Иронично е колку му се валкани рацете на нечестивиот човек кој е задолжен да воведи ред и мир, во функција да ги заштити невините од предатори како него, кои треба да си ги преиспитаат своите вредносни системи. Транзициските гангстери од епилогот се само олицетворение на значителниот пад на вредностите на денешницата, без разлика дали доаѓаат од градските улици или од руралните предели. Нивната цел е да се симне границата на моралните вредности, за тие да можат да ја прескокнат и да профитираат.

Успешното доминирање со филмот од страна на убедливите изведби на Ристиќ и Тоциновски, ефективно дефилирање на споредниот лик на Генц од страна на Адем Карага, како и колоритното пополнување на маргините од страна на театралните Милица Стојанова и Салаетин Билал, ја оформува камерната актерска екипа која во носечките улоги е антитеатрална, со доследност и уверливост, односно преку вештината на Ристиќ и Тоциновски гледаме една рафинирана, суптилна и оптимално дозирана, наместо експлицитна и преувеличена игра на акцентирање на емоциите, моралните и етичките дилеми на нивните бурни животи. Нивната болка испарува од телата во молкот помеѓу погледите и го обременува воздухот, создавајќи ненаситен гледач кој сака да се прехрани со премолчените тајни. Интимноста се зголемува кога гледачот е поканет во тоалетот кај што се задржува натурализмот, постигнат со грижата за повредите под туш помеѓу девојките, како и доволната слобода на Јана да се нурне во езерото. Меѓутоа, некој секогаш демне, некој секогаш набљудува и неретко, слободоумноста и сексуалната либерализација знаат да побудат револт кај конзервативните и исфрустрирани војдери.

Со оглед на тоа што таткото на Јана е починат, а дејствието се одвива од филмската реалност, нема можност да биде одглумен неговиот лик, меѓутоа реконструиран е од цитатноста од страна на неговата ќерка, реферирајќи дека тој сметал: „Штом еднаш ќе убиеш, ќе убиваш повторно“. Ова е еден симптоматичен исказ кој ја навестува својата при-



мена во неколку ситуации. Изваден е од промишленцијата на ловците, егземплар за кој се свесни дека штом некое животно одземе нечиј живот, безгрижно и непречено ќе ја повторува таа практика. Таа изјава алудира и на социопатското однесување на ладнокрвните убијци, за на крај да се сведе во условен контекст кога би се употребила врз Генц, врз двете новозапознаени девојки или пак врз некое премолчено минато на самиот говорител, кое можеби го навело да дојде до таа конклузија. Тоа никогаш нема да го дознаеме, туку само ќе го шпекулираме, правејќи залудна ментална гимнастика со интерпретацијата, за која немаме докажан материјал кој би кореспондирал со понудената теорема.

### **3. Трет ден: Кога Брајан де Палма го погледна филмот рече...**

Даријан Пејовски својот иницијален печат врз домашната кинематографија го остава со помош на своите студентски филмови од раните двеилјадити години, како што се краткометражните играни: ОКОЛУ 3 МИНУТИ од 2002 година, CITY BUS SYMPHONY една година подоцна, ПОРАКА од 2006 година и најзрелиот од овој период на авторот, неговата потера на девојката прогонета до безизлез во напуштената клиника – ПЕТНАЕСЕТ СЕКУНДИ од 2005 година. Уште во своите студентски филмови го подигнува нивото на нивно реализирање и доведување до едно рамниште на кое тие би се прикажувале во нивни селекции на филмски фестивали, станувајќи знаменит примерок на студентската филмска продукција. Со помош на Русомир Богдановски и Вардан Тозија, во 2009 година ја реализира филмската адаптација која требало да ја работи Столе Попов, но екипата на Пејовски му дава ново видување на ТВ-филмот БУНИЛО, односно денес попознатиот како АГОНИЈА, на кој искусна актерска екипа застанува зад младиот режисер за да го реализира ова дело. По овој преоден класичен среднометражен ТВ-филм, отпочнува фазата во неговото творештво во која естетските вредности и

филмски манири доаѓаат до израз. Имено, неговиот краток филм ОПЕРА од 2012 година е составен дел од омнибусот СКОПЈЕ РЕМИКС, еден од највпечатливите сегменти на збирката кратки филмови, кој преку своето редуцирање на говорот, но и со присуството на убедливи актерски изведби и јасно истакнато дејствие со помош на доминантната функција на музиката и играта со сенки и светло, ја демонстрира режисерската склоност кон жанровскиот манир на Брајан де Палма и Дарио Арценти, блиска и до германскиот експресионизам и ноар-жанрот. Во 2013 година Пејовски го режирал краткиот филм 409, кој со помош на фотографијата на Димо Попов ги доловува емоционалната празнина и незадоволство од постојниот брачен живот и неговото напуштање на лик кој им робува на своите спомени за можностите за повторно откривање на среќата, посочувајќи ликови кои не се задоволни од животот во својата кожа. По снимањето на ТРИ ДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ, станува составен дел од бранот на преродбениците кои ќе ги афирмираат и модернизират домашните ТВ-серији, станувајќи комплетен автор на ФАМИЛИЈАТА МАРКОВСКИ, серијата што влезе во македонските домови и постави огледало во кое може да се погледне модерната семејна заедница и да ги прикаже предизвиците со кои се соочува денес. Даријан гостува и како режисер на неколку епизоди на сериите ИНСАЈДЕР и ПРЕСПАВ, покрај Вардан Тозија и Игор Иванов-Изи. Во 2018 година го реализира краткиот документарен филм КАМЕНА ГРАДИНА, во кој ја анулира вербалната нарација и дозволува занаетите на занаетчиите во Старата скопска чаршија да го приложат пулсот на нејзиниот живот.

Кохерентното сценарио на ТРИ ДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ е изградено од бавновозно градиво во кое тивко крчкаат мистериите, додека се лупат премолчени слоеви на болка пред очите на гледачот, нудејќи линеарно дејствие кое не застрашува, ниту ги губи гледачите, напротив, филмот ги придобива и апсорбира во овој микрокосмос. Хируршки прецизно е отстранет вишокот на дијалози и монолози кои би го натежале или закочиле, ги намалува нелогичностите кои би претставувале несакани нагорнини кои со својата непредвидлива стрмнина би го забавиле течението на филмот, ликовите се вооружени со доволна доза информации за гледачот да може да им поверува во лагата. Флоскулите што ги има под своја закрила Јана ги користи во своја полза. Даријан е докажан во своето максимално искористување на изолираната локација со атмосфера натежната од заборавот и ликови кои не се чувствуваат пријатно во своја кожа и кои се склони по секоја цена да излезат од неа. Ова е филм кој, иако на почетокот започнува како



филм за проблемот на Марика, со текот на дејствието се утврдува дека има сосема друга цел и намена, која сепак не го исклучува воведниот лик, потфат забележлив во ПСИХО, ЧАЈНАТАУН, ВРЕСОК и многу други. За волја на читателите, кои го немаат погледнатиот филмот, нема да ги анализирам во детали пресвртот и епилогот кон кои се резолвира растечкото дејствие со наталожувањето на драматуршкиот набој, но ќе потенцирам дека грижливо се избрани и наменски вметнати елементите кои водат кон обелоденување на вистината, физичката ознака за замена на идентитетите, а дидактичката поука би се однесувала на девизата да не се отпочне насилството, бидејќи штом ќе почне да се тркала карпата по планината, нема нејзино запирање.

Која е перспективата на овие скршени женски ликови? Дали има надеж за нив да пронајдат метод на функционирање и место во денешната заедница? Би сакал одговорите на овие прашања да ги дознаеме во некое продолжение на филмот, во кое повторно случајно би се пресретнале нивните ликови, за да погледнеме што се случило по сепарирањето и со кои животни предизвици се соочуваат денес. Во филмот е фокализирана приказната од страна на жртвата (многу кратко гледаме низ очите на насилниците), ги земаме нејзините гледишта и ставови, посочува дека на насилен начин е нанесена неправдата и го придобива гледачот да биде нем соучесник, воајер при нивната одмазда. Поради овој аспект, може да се искористи призмата на силување/одмазда во експлоатациските филмови, кои се базираат на структурата во која е нанесено зло врз жртвата, таа се созема, рехабилитира и застанува на свои нозе, за на крај да се соочи со злоставувачот, низ методот на лична одмазда, бидејќи правниот систем ги има разочарано недоволно повредените ликови. Насилниците секогаш ќе ги земат предвид факторите дека биле предизвикани од нечија слободоумност или дека имале, односно немале пристап до нив како изговор за своите злосторства, но режисерите на: ДА ТИ ПЛУКНАМ НА ГРОБОТ, ПОСЛЕДНАТА КУКА ОД ЛЕВО, ИРЕВЕРЗИБИЛНО и во самата трилогија на одмаздата на Парк Чан Вук, се погрижиле поетската правда да

биде задоволена. Овој механизам, по толку многу години примена во жанровскиот филм, денес стана широко прифатен и од страна на оскарците: ТРИ БИЛБОРДИ НАДВОР ОД ЕБИНГ, МИСУРИ и НОКНИ ЖИВОТНИ. Ингмар Бергман може да се истакне во контекст не само на неговиот филм кој е иницијатор на овој жанр – ДЕВСТВЕНО ЛЕТО, туку и неговата ПЕРСОНА, во кој исто така имаме преточување на два женски лика во еден, односно нивно раслојување во два идентитети. Психолошкиот трилер е доволку поефикасен доколку конструкцијата се состои од комплексни и повеќеслојни ликови, криминалистички агенс во оптек, мистерија на недоречености која се протега до самиот епилог, без да напукне во одредени сегменти и да стане предвидлива, туку да го држи гледачот буден и ангажиран, како и убедлива актерска изведба и впечатлива визуализација која ќе го издвои од баграта на филмови кои се натрупани во фиоката на овој, условно речено, филмски поджанр кој е контејнер на крајно различни филмови со дејствија и ликови замотани во еден затегнат филмски Гордиев јазол. Меѓутоа, филмскиот жанр последователно понира од студијата на ликовите и нивното екстернализирање на емоциите. Доколку акцентот на краткиот 409 беше поставен на формата, тогаш во преден план на овој филм доаѓа содржината и баш поради тоа што не е обременет со спектакуларизирање и себедоказување на техничка поткованост, режисерот успева да ја поедностави визурата на филмот и да приложи едно студенило кое му е потребно на самиот филм.

ТРИ ДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ е современ жанровски филм и наспроти препознатливиот историски македонски филм, кој се создава во оваа перпетуална транзиција, Пејовски успеа да го скрши овој калап на повторливи и ирелевантни изданија, кои во очите на светската гледачка публика му даваат неконкурентни обележја на домашниот филм, па Даријан има создадено софистициран европски филм, кој не е епигон на домашниот филм. Напротив, тој е разновиден и на рамниште на исполiranата структура, слоевитите ликови и успешната реализација. Кај сите успешни филмови, квалите-



тот знае да биде најголем хендикеп. Стокхолм-синдромот на транзициските и историските филмови во нашата држава има создадено покорна публика која, следствено на понудениот избор низ годините, развила болести од типот на завист, претпоставки и очекувања, кои се косат со секое прогресивно дело, создавајќи ветерници за борба за продуцентите, кои непретенциозно и ненаметливо (како и самиот филм), маркетиншки ќе се централизираат, гравитирајќи и барајќи ја публиката која е подготвена да го погледне филмот, наместо да извршат филмски егзорцизам врз постојната публика и да променат одредени навики на гледање и размислување. Затоа и делото, овозможено од македонската продукција на „Скопје филм студио“ и козовската продукција на „Иконе студио“, си го најде својот фестивалски живот на странските филмски фестивали во Монреал, Чикаго, Котбус, Белград. Учествувајќи на фестивали со селекција на филмови од Југоисточна Европа и добивајќи награди на нив, овој филм претставува стожер на новиот македонски филм. Иако е локално сетирано дејствието, филмот содржи една универзална приказна со начела на филмскиот јазик кои се разбирливи во сите држави. Тоа значи дека штом се прави јаз помеѓу тоа по што се памети домашниот филм и тоа по што ќе се памети во иднина, се јавува домашна публика во Македонија која со широки раце го восприема овој прогрес и публика која смета дека македонскиот филм треба исклучиво да им робува на локални историски настани, но очигледно дека оваа приказна има дослук и надвор од рамките на нашите граници, што сведочи за тоа дека уметноста ги надминува сите препреки.

Филмот жанровски е психолошки трилер, на кој најмногу би му се израдувал автор (ако судиме според неговиот последен филм СТРАСТ) чијшто манир и поле на интерес кореспондираат со тоа на Пејовски – Брајан де Палма. Доколку изведбата на „Фам-фатал“ на Влатко Стефановски во сцената во која Ристиќ и Тоциновски ја слават последната ноќ на слобода во гаражата, ќе ја забележиме директната алузија на фаталните жени, односно филмскиот конструкт кој ја пленел филмографијата на еден од најзначајните автори на американската кинематографија од седумдесеттите и осумдесеттите години на минатиот век. Низ сите претходни филмови, Пејовски наоѓа начин да „подметне“ одреден симбол кој на најдиректен начин ќе ја воспостави референцата врз еден од неговите филмски ментори, со цел да ги велича неговите дела кои се постаменти на светската филмска историја, кои потпомогнале да се изгради филмската естетика на Пејовски. Тие афинитети се забележливи од самиот избор на силни женски ликови со

---

комплексни и трауматични животни приказни од кои сакаат да избегаат, тие претставуваат поле на интерес и во едни од најзначајните филмови на Де Палма. Конструктот на терминот „фам-фатал“, иако важи за женски лик со фатална привлечност за кој вреди да се умре, Пејовски го преозначува со тоа што го ситуира во локална средина, кај што допира до херменевтичкото поимање на терминот, посочувајќи дека станува збор за комплексни женски ликови, кои донесуваа тешки одлуки, магнетизирајќи ја опасноста. Практикувањето на тематскиот и визуелниот маниризам не е ниту туѓа практика на самиот Де Палма, кој важи за еден од најуспешните режисери кои имаат спроведено омаж на Хичкок на големото платно. За најдобро да можеме да го разбереме јазикот на ТРИ ДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ, може да ни послужат СЕСТРИ од 1972 година, наспроти ОПСЕЦИЈА од 1976 година и ДВОЈНИК од 1984 година за два сосема различни аспекти. СЕСТРИ можеби е една од најзабележливите паралели, бидејќи инволвирањето на трауматичното минато на сестрите близначки е една од тие практики кои се од заеднички интерес на авторите и имаат клучна улога во самиот пресврт на филмовите. ОПСЕЦИЈА и ДВОЈНИК, иако имаат сосема поразлична тема на интерес од страна на Де Палма за разлика од Пејовски, начинот на кој опсецијата со нечиј женски лик знае да ги премине воајерските конотации во физичко насилство е заемната нишка на овие филмови. Може да направиме еден чекор зад Хичкок и Де Палма и за-

бележливи ќе станат ноар-елементите како што е сиркањето низ ролетните и низ вратата од страна на Ирена Ристик, брканицата низ дождот во шумата и воопшто носењето на мантилот од страна на Јана, поигрувањето со светлата и сенките при кадрирањето. Забележуваме дека во сите дела од ОПЕРА до ТРИ ДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ ќе има силни отпечатоци на нео-ноар естетиката во филмовите на Даријан. Можеби мафијашите на Де Палма имаат повеќе куршуми на располагање од локалните мафијаша на Пејовски, но не се толку невини и наивни и неговите криминалци. Затоа и сметам дека Брајан де Палма е совршениот уживател за кој е наменета визуелната естетика на Даријан Пејовски.

ТРИ ДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ е еден од клучните современи долгометражни играни филмови кои на голема врата ја потенцираат потребата од вметнување на жанровската естетика, со сите придружни тропи во домашниот филм, со цел да се роди нов бран на дела кои ќе го направат македонскиот филм да биде конкурентен на светскиот пазар, во чекор со времето во кое живееме, близок до проблематика која нè измачува, поставувајќи комплексни морални и етички дилеми за кои треба да се полемизира. Иако ова е дебитантски долгометражен филм, може да констатираме дека делото ја демонстрираше способноста за реализирање на жанровски филм на Пејовски, постигна впечатлива визуелна естетика и третман на ликови кои бараат излез од животното незадоволство.

ДАМЈАНА ПАТЧЕВА

## „ПАЦОВ“ – ИЛИ ЦГАНОТ НА ОПШТЕСТВОТО КОЕ ПОТФРЛА

- за филмот ЦГАН на Вардан Тозија (2016) -

ЦГАН, првиот долгометражен филм на Вардан Тозија, требаше да биде долгоочекуваното освежување во македонската кинематографија, ама тоа не се случи баш онака како што беше очекувано.

Паѓајќи во истите стапици на депресија и нереално прикажување на она што треба да биде вистинската реалност на децата без родители во Македонија, филмот претставува една дополнително „огрдена“ бајка за оние што нашето општество ги означува како цган.

Како прво – неопходно е да се истакне дека филмот е технички/занаетски и естетски супериорно изработен, со одличен филмско-технички израз, како и со одлична актерска екипа, со адекватни и успешни актерски остварувања во филмот, кои како што доликува, ги претставуваат карактерите на оваа, жанровски гледано, „социјална трагедија“. Истото може да се каже и за одличниот манир и начин на кој е снимен филмот: колорот, кадрирањето, монтажата, амбиентот и атмосферата која гледачот ја гледа на екранот; сето тоа е – така да се искажеме – дури и надстандардно изработено и сработено... Но сепак – приказната сосема разочарува и потфрла – во претставувањето на социјалниот „поглед“ кон системите на социјалната заштита и правда...

ЦГАН – филмот за децата без родители, во чиј ум не се влегува со претпоставката дека отсуството на семејната љубов и човечкиот однос од општеството ќе ги направи вистински криминалци – е едно *големо, дебело клише*.



Во филмот, дијаметрално спротивставени се ликовите на Чавка (Денис Абдула, одлично го портретира црномурното момче на кое му тргнува во животот, па дури и наоѓа љубов во својот суров свет) и на Филип, како негова противтежа – кој е вистинскиот главен лик: „жутото“, дебелко момче кое сè повеќе запаѓа во џганот на општеството (Мартин Ѓорѓоски е натуршчик и воедно дебитира во филмот на Тозија).

Филип не го сака никој, ама ни тој не љуби никого, освен малото маче кое го пронаоѓа покрај контејнерот во една споредна уличка. Тој, и покрај сè, нема срце да го згазне со своја нога, за потоа веднаш да го удри реалноста кога е „собиран“ во станица каде што го присилуваат да го признае криминалното дело што не го сторил.

Сосема успешно, Вардан Тозија успева во оваа приказна да ги претстави сите системи на правда, заштита и социјална помош како болезливи и распаднати. Социјалниот работник е смешка на „посраниот“ систем, директорот на домот е политичка фигура чија единствена грижа е да нема проблеми со властите, полицаецот работи за „подземјето“, кое организира нелегални „тепачки“ кои завршуваат со елиминација на едниот борец.

### **Хуманизам: „Не знам за сите, ама за оваа звезда сигурно има разлика“**

Во првиот половина час од филмското дејство, приказната го воведува ликот на наставникот Коста, кој е единствениот што можеби ги разбира „домците“, децата од домот за деца без родители. Тој, на еден од нивните „нефункционални“ часови, го одржува предавањето за „хуманизам“, кое на моменти се чини како да е вештачки вметнато во филмот. Како да се чини дека децата што се присутни во училиницата треба да го разберат овој поим, наспроти нивните претпоставени кои сосема забораваат на значењето на овој збор.

Детето што ги враќа морските ѕвезди во морето, и покрај тоа што има илјадници други во морето, треба да ја знае разликата што може да се направи само ако се помогне барем и на еден.



„Не знам за сите, ама за оваа звезда сигурно има разлика“ – вели наставникот Горан. Приказната за малите деца која ја раскажува наставникот Горан веднаш е спротивставена со секојдневјето на Филип. Намерата на режисерот е дека телесната болка во следните неколку секвенци е претставена како негова прошетка низ најдолните, најкриминалните подруми во општеството – од сексуалната злоупотреба од страна на психологот до борбата до смрт во импровизираниот ринг.

Секој од ликовите што поминува на екранот како да удира по една тупаница во стомакот на Филип, па неговото тело паѓа токму во оној момент кога Чавка го остварува телесното соединување со својата девојка Јана. Сосема симболично, во самиот филм е претставено и мртвото маче, кое Филип го наоѓа покрај истиот контејнер за отпад и кое треба да ја симболизира неговата невиност што е убиена во моментот кога тој го убил противникот против кој е натеран да се бори.

Дури и борбата на наставникот Горан против „болезливите“ системи се чини како да е само удар во празно. Заштитата на децата не можат да ја обезбедат социјалните работници, зашто како што велат во филмот „никој нема што да каже“. Обидот на Горан да ја каже вистината за условите во кои живеат овие деца пропаѓа, па како одговор на неговото бунтување, полицијата ја активира пријавата на Филип за напад на службено лице, а заканата кон наставникот е отказ од работно место.

Пресвртниот момент кога Филип решава да ја напушти групата „домци“ кои се „сјибани“, неговата преселба на покривот и кратките кадри како блиц-моменти на сеќавање на неговите најголеми болки, и телесни и душевни, се чини дека е кулминација на филмското дејство. Но силината на овој „пресвртен“ момент, кој е преплетен со крупни кадри од лицето на Филип, поточно неговите очи, треба да ја претстави скршеноста на неговиот дух.

### **Одмаздата на „Пацовот“**

Падот на Горан е и пад на целата надеж на Филип, кој решава да го прифати тоа што е – „пацов“, „изрод“ или „ништо“. А борбата на наставникот Горан за правдината и неговото откажување пред препреките на општеството се сублимирани во реченицата: „Најди го својот пат и обиди се да преживееш. Ако некој треба да го разбере ова, биди ти“.

Одмаздата на Филип кон општеството започнува со одмазда на сите што го повредиле. Заедно со него се собираат сите „домци“ и ја преземаат правдата во свои раце. Но силната физичка надмоќ Филип ја докажува со претепувањето на најсилниот деликвент во домот, а со тоа го презема и местото на оној што ќе ја предводи групата за одмазда.

Потоа во филмското дејство се редат одмаздите кон системските „грешки“ – директорот во фирмата пронаоѓа мртов стаорец, домарот е истепан од оние од кои собирал пари, психологот е онаа што е силувана од страна на Филип, а „џандарот“ е начекан наред улица и претепан.

Иако Чавка е ликот што најмалку верува дека сликата на општеството за него како „пацов“ нема да влијае врз неговата врска со Јана, се соочува со реалноста кога нејзиниот татко ќе му понуди пари само за да престане да доаѓа да се гледа со неа. Наспроти одлуката на Филип да ја прифати таа слика и да живее според неа, „пацов од подземјето“, Чавка заедно со Јана решаваат да избегаат.

И како што можеше да се претпостави, Филип ја презема улогата на „пацов“, а Чавка е оној што треба да го извади од заблудата во која паднал, и на самиот крај, наставникот Горан треба да ги согледа последиците од своето душевно распаѓање. Филип го убива локалниот мафијаш и организатор на борбите во кои тој ќе биде принуден да се бори и така ја завршува одмаздата, но по цена на животот на својот другар...

Епилогот на филмот ЦГАН, наспроти целото развивање на приказната, се чини дека сосема ги следи стереотипите што треба овој филм да ги „раскрши“. Ако Филип е дете заглавено во „болницата“ социјален систем на оваа држава и од жртва решава да живее како нејзин производ, тоа само ја потврдува сликата што луѓето ја градат кон „домците“. Режијски, Вардан Тозија не го разобличува „болежливиот“ систем кој е ужасен за сите деца без родители, не го ни разоткрива општествениот поглед кон овие деца, зашто ужасите што им се нанесуваат на штитениците на домовите во Македонија се повеќе од евидентни, а филмот паѓа во ис-



тата стапица на сите обиди тие да се поправат. Ако правниот, социјалниот, казнениот систем на една држава нема апаратус со кои би ги согледал, средил, намалил или поништил проблемите со кои се соочуваат децата без родители, тогаш и овој филм на истиот начин го губи, разводнува и сведува на нерешлив проблем филмското дејство.

Иако филмот го доби интересот од публиката, неговата неуспешност е што не го разурна она против кое тргнува, а тоа е џганот што треба да се детектира во сите делови од општеството. Малку наивно, а и претенциозно е да се претстави филмска приказна за оние чијшто живот не е лесен и кои зависат од помошта на државните институции, а притоа да се падне сосема во предвидливите стереотипи. Џганот „пацовот“ – сепак завршува во затвор или во болница, а моќниците остануваат таму каде што се, на позициите од каде што ќе можат да ги кројат судбините на несреќните. Дури и самиот филм како да ги сместува „домците“ во категоријата „пацови“, а и на крајот ја потврдува таа слика за нив и единствено нуди само одговор што е сосема разочарувачки...

Единственото решение што го нуди филмот е: „Не можете сите да ги згазите. Некои ќе останат и ќе се вратат и по тебе... Гнидо“!

ИВИЦА ДУКОВСКИ

## СВРТИ НА „М“ ЗА СРЕЌЕН КРАЈ

- за филмот ИСЦЕЛИТЕЛ на Ѓорче Ставрески (2017) -



Да се анализира и критикува ИСЦЕЛИТЕЛ (2017) чисто како филм станува сè потешко како што одминува времето. Помината е една година од неговата македонска премиера, а ИСЦЕЛИТЕЛ веќе има стекнато посе-

бен статус меѓу домашните гледачи и во иднина со сигурност ќе биде константа на македонските листи „топ 10 на сите времиња“. Во Македонија, колективна пофалба како онаа што му е дадена на Ставрески се случува крајно, крајно ретко и притоа повеќе им следува на настани како „леле, луѓе, што најравивме“, моментиот на Владо Илиевски, отколку на уметници и нивните дела.

За да илустрирам како тоа ИСЦЕЛИТЕЛ премина од „филм“ во „настан“ барем на ова подрачје, ќе се повикам на сопственото искуство. Првиот пат го гледав ИСЦЕЛИТЕЛ на една од најраните проекции на редовниот репертоар во киното *Синейлекс*. Во салата бевме токму тројца гледачи. Како да станува збор за приватна проекција. Настрана квалитетот на самиот филм – до тоа ќе дојдеме за неколку пасуси – по напуштањето на киното, имав чувство дека со три, максимум четири недели прикажување, неговата приказна ќе заврши. Ваквата судбина ја делат куп македонски филмови, добар дел од низ имаат и многу посериозна поддршка од естаблишментот. Вториот пат го гледав ИСЦЕЛИТЕЛ на летно кино во скопскиот *Градски парк* заедно со уште неколку илјади гледачи. Повеќето од оние што ги познавам што беа таму веќе го



имаа гледано филмот барем еднаш. Некои и два-три пати. Па сепак, илјадниците што беа насобрани во *Градски парк* прикажаа солидно ниво на единство во реакциите, оставајќи простор за тишина во сериозните делови од филмот (!) и смеејќи се во еден глас на комичните моменти. И сето тоа околу нискобуџетно дело кое на прва топка личи на обична „стонерска комедија“...

Како дојдовме до оваа точка...?

Пред сè, со многу, многу работа од страна на сите инволвирани во продукцијата и промоцијата на филмот. Јасно е дека вестите за награди освоени по престижни меѓународни фестивали (и неколку домашни), долгото присуство на редовниот репертоар по македонските киносали и кампањата да се претстави филмот пред што повеќе жители на Македонија помогнаа ИСЦЕЛИТЕЛ да се доживее како нешто „што треба да се гледа“. Во игра тука се и „фори“ како официјалната веб-страница на филмот, исполнет со препораки за надминување на најразлични проблеми, како на пример – деца што не гледаат фудбал, партнери што ‘рчат, косопаст и сл. Рецепт за сите овие болки на модерното македонско општество? Нешто со „М“ во него. За разлика од други филмски работници од локалната сцена, кои на прикажувањето на своите дела пристапуваат со голема доза претпазливост (освен кога станува збор за проекти од – „кхм-кхм“ – особен интерес), Ставрески се фрли главечки во целиот промотивен циклус. Истовремено, малку веројатно е дека за ИСЦЕЛИТЕЛ би се зборувало со сегашниот елан доколку и состојките во неговата смеса не беа соодветно пробрани, измешани и испечени.

Во принцип, ИСЦЕЛИТЕЛ е семејна драма за нарушените односи меѓу Веле (Благој Веселинов) и неговиот татко Саздо (Анастас Тановски). Веле е заглавен на работно место во железница каде што нема што друго да се прави освен да се разменуваат петпарачки „фори“ со колегите. Нема плата со месеци, па од тука, нема поента ни човек да се преправа дека сериозно си ја сфаќа работата. Ваквото тапкање во мртва точка како и да не му пречи на Веле. Неговите амбиции за нешто подобро се одамна претворени во горчина и нема ништо на повидок што би му дало каква било надеж. Сепак, Веле е разочаран од фактот што неговата позиција не му дозволува вистински да му помогне на Саздо кој страда од рак. Веле може да го спречи Саз-

до да си ја разнесе главата со сачмарка, може да го залаже татка си со мешавина на аспирин и цимет, но не може да му помогне. Секако, Саздо го знае сето ова, па затоа и самиот не очекува никаква промена на подобро, така залегнат на треседот во дневната, исчекувајќи ја својата смрт.

Ваквиот почетен став на ИСЦЕЛИТЕЛ во тонот наликува на многу фестивалски драми чии приказни тргнуваат од лошо и пристигнуваат до најлошо, газејќи жолчно по своите ликови како тоа да е олимписки спорт...! Реализмот е клучен тука. Веле и Саздо во многу нешта се типични ликови од македонското и балканското поднебје. Додека ги пишувам овие редови, сигурно таму некаде под небово, постои дечко што се обидува да украде лек за својот родител затоа што нема доволно пари за него. Во таа смисла, сигурно голем дел од публиката на ИСЦЕЛИТЕЛ се поистовети и со комшиката која на Веле му предлага да ги спаси луѓето од мизерија со помош на една стара, полураспадната сачмарка. Тоа што голем дел од заднинските ликови во филмот се суеверни до коска и прифаќаат сè што ќе им кажат маалските надрилекари (и аптеки), дури и кога бесмисленоста на предложените решенија е толку очигледна („вода што памти“), дополнително ја подвлекува нихилистичката нишка на ИСЦЕЛИТЕЛ.

Може лесно да се замисли филмот како чиста драма во која навистина нештата ескалираат од лошо во полошо за Веле и Саздо и која завршува со смртта на барем еден од нив. Еве, Веле, на пример. Од интервјуата на Ставрески е јасно дека неговиот главен интерес како режисер е претставување на вистински проблеми, нешта со кои и самиот се сретнал, меѓу кои влегуваат и распадот на општеството во транзицискиот период, но и распространетиот анти-интелектуализам. Исто така, јасно е и дека во неговата првична форма, ИСЦЕЛИТЕЛ бил замислен како класична драма. Поаѓајќи од овие податоци, судбините на Веле и Саздо се непредвидливи и покрај тоа што нив ги движи колач што ги тера луѓето на смеене. Веле си



знае: во два наврата го претекуваат, го прскаат со солзавец, а неговиот најдобар другар Џем (Аксел Мехмет) завршува во болница со повеќе фрактури. Оној мал миг кога се чини дека Веле ќе ја обнови врската со бившата девојка Јана (Симона Димковска) – уште од далеку „мириса“ на залажување, на фатаморгана што дава надеж. Со други зборови, како што си тера наративот, Веле дефинитивно „го јаде“ – и на публиката ѝ останува само да види како тоа ќе се случи. Кога Саздо пука од сачмарката во разрешницата на филмот, има момент-два – каде што човек би помислил: „А-ха! Истрелот наменет за самоубиство ќе заврши во градите на Веле...!“

А сепак, ИСЦЕЛИТЕЛ функционира одлично и како комедија.

Најавата дека филмот ќе биде смешен – доаѓа уште со почетните кадри на филмот. Веле и Џем со сласт го реметат „исцелителот“ Иван (Јордан Симонов), за кој инаку се чека во ред со часови. Дијалогот, кадрирањето, ритамот во овој вовед се беспрекорни, постепено скокоткајќи ја публиката, додека смењето не стане неизбежно. Тонот на целата сцена е недвосмислен: „Дечки, опуштете се, гледате фина комедија, ништо страшно нема да се случи... освен можеби за овој шарлатан тука!“ Има низа вакви сцени распрскани низ целиот филм (пример: посетата на Џем во болница), смета дека сценариото и режијата на Ставрски се најфлуидни токму во тие сцени. Публиката најмногу ќе ја памети изведбата на Аксел Мехмет во ваквите моменти, но воопшто, сите актери во поставата изгледаат многу поубедливо кога треба да разменуваат брзи, цинични забелешки меѓу себе, или пак да се снаоѓаат некако со необичната ситуација во која се нашле. Благој Веселинов е најприроден кога се обидува да му продаде марихуана на случаен минувач.

Комедијата се згуснува откако Веле ќе го открие кесето со наркотици во возот, а особено доаѓа до израз од моментот кога Саздо ќе „се наложи“ на колачето подготвен за него. ИСЦЕЛИТЕЛ главно се памети по овие сцени и како таков, до некаде ја заслужува етикетата „стонерска комедија“. Тука некаде спаѓа и „судирот“ меѓу полицијата и вработените во железницата. Поради осветлувањето

што ги заплисува, работниците како да се пресвети продуховени лица – оваа сцена и онака изгледа впечатливо, сатирично. Кога на тоа ќе се додадат апсурд-

ните предупредувања на младиот експерт за наркотици околу „штетните“ влијанија на дрогата и сеирџиските реакции на вработените, ИСЦЕЛИТЕЛ се вивнува во стратосферата на комичноста. Во ред, некои од комичните моменти се потпираат и на лесни штосови, но нема апсолутно ништо лошо во нив – ако се имаат предвид црнилата што им претходат. Списанието за возрастни кое Саздо толку невешто го крие – може да се третира како хумор за народни маси, но тоа далеку поефикасно ја пренесува информацијата дека Саздо се чувствува подобро – отколку сувиот факт дека се избричил. Нешто слично може да се каже и за сите оние лични трагедии со кои толпата го опсипува Веле – кога муабетот за неговиот „чудотворен“ колач се проширува. Иако на моменти режијата и дијалогот наликуваат на скеч од хумористичната серија „K-15“, бесмислената одлучност на луѓето што чекаат пред домот на Веле вистински се доловува дури кога експлицитно се бара лечење од хомосексуалност и лош здив...! Сето ова е – не само смешно, туку и доста битно за бегството на Веле од Мрсни (Александар Микиќ) и Коки (Мирослав Петковиќ) да биде успешно – како на краток, така и на долг рок.

И покрај горенаведеното, Ставрски никогаш не дозволува комедијата целосно да го преземе филмот. По онаа воведна сцена со „исцелителот“ Иван, следува прилично долга секвенца во која се прикажува бруталната реалност од секојдневјето на Веле. Слично, првото искуство на Веле како дилер завршува со претекување. Балансирањето меѓу драмата и комедијата е веројатно и најголемиот предизвик со кој Ставрски се среќава во реализацијата на ИСЦЕЛИТЕЛ (покрај проблемите со логистиката и буџетот, се разбира). Бидејќи, познато е дека – доколку во филмот се отиде премногу во насока на „билдање“ тензија, смешните сцени може да се чинат нафрлено и невкусно – и обратно – доколку шегите се наметнат премногу во преден план, филмот може да ја изгуби својата „тежина“. Со сличен предизвик се соочуваше и филмот ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ (2011) на Владимир Блажевски, филм кој во повеќе нешта е предвесник на ИСЦЕЛИТЕЛ (а Јордан Симонов глуми и во двата). Сепак, судирот меѓу драмата и комедијата во делото на Ставрски е особено интересен доколку се земе предвид дека тој постепено го адаптирал сценариото – од класична драма во нешто пооптимистично – свесен дека *веќе ѝосџојџи и ѝремногу ѝтрагедии* во македонското секојдневје.

Намерно или ненамерно, мешањето жанрови не секогаш е изведено суптилно. Бомбардирањето со реалноста во првиот чин е толку темелно (кутар Веле), што кога Саздо почнува да ги чув-



стнува ефектите од колачот, промената во тонот на филмот доаѓа наеднаш, речиси како и самата перспектива да е изменета под дејство на „тајната состојка“. Сличен ефект во обратна насока има и дијалогот меѓу Веле и Јана, кој изгледа премногу сериозно во однос на чудесиите на кои сме сведоци претходно.

Во вакви моменти се чини како да постојат два филма кои се прелепени еден врз друг, а ние како публика – се движиме од едниот во другиот, во зависност од тоа колку од колачот е изедено... Едниот е мрачен од почеток до крај – и во него колачот нема никакви ефекти, односно Саздо умира, притоа повлекувајќи го и Веле со себе. Вториот е чиста „стонерска комедија“ која раскажува како Веле – преку обид да му помогне на татка си постепено станува „исцелителот“ на кого на почетокот на филмот му се потсмева. Со други зборови, разликата во тонот на различните сцени од ИСЦЕЛИТЕЛ – прави дијагнозата за здравјето на Саздо да биде крајно сомнителна. Од една страна, можеби станува збор за проекција на Веле или некаква грешка од страна на докторот специјалист; секако, може да се аргументира и дека целта на Ставрески е до крај да се сомневаме во успехот на колачот како лек. Со оглед на тоа што критиката на антиинтелектуализмот е битен тематски елемент, во ИСЦЕЛИТЕЛ не постои никаква причина зошто чудотворноста на марихуаната би се земала здраво за готово. Од друга страна, можеби тоа што го гледаме на прва топка е токму тоа што и навистина се случува: Саздо е жив и здрав, а постои сериозна можност Веле и во целост да ја прифати улогата на „маалски исцелител“ по нивното враќање во Скопје. Среќен крај.

Не сум сигурен дали има доволно докази за вакво двојно читање – бидејќи тоа може да е резултат и на тематски или наративни „мртви кошиња“ кои се јавуваат како производ од обидите на Ставрески да вметне што повеќе идеи во својот првенец. На пример, освен што во филмот станува збор за судир меѓу татко и син кои ги поделила тешка семејна несреќа, низ текстот провејува и коментар за посериозна културна разлика меѓу постарите генерации кои имаат желба да веруваат во нешто (макар и сомнителни производи од уште посомнителни надрилекари) и поновите генерации кои не веруваат во ништо освен можеби во себе (и малите задоволства, секако). Ваквата отвореност кон верување е веројатно она што прави Саздо толку лесно да го прифати фактот дека цело време јадел колач со марихуана, и покрај своите тврдокорни ставови на тема „марихуана во пијачката“. Импликацијата од ваквиот развој на настани е дека, според Ставрески, во нашето општество апсолутно сè би можело преку ноќ да премине од



отров во лек, и обратно, доколку постои соодветен стимул за такво нешто од страна на комшиите или аптеките (кои не се над тоа да продаваат магична вода). Таму некаде помеѓу се заглавени докторите и аптекарите кои не само што работат во никакви услови, туку се ставени и во позиција да дејствуваат како негативци во однос на обичните напатени луѓе со кои се сретнуваат секој ден. Колкави и да ни се симпатиите кон Веле, аптекарката што го брани работното место со солзавец има целосно право на својата постапка. Поврзаноста меѓу полицијата, обезбедувањето и организираниот криминал, исто така, се надоврзува тука некаде. Сите овие тематски нишки се опфатени со различен степен на длабочина, градејќи соодветна рамка во која односот меѓу Веле и Саздо постепено се развива.

ИСЦЕЛИТЕЛ изобилува и со мали детали кај различните ликови, кои го прават филмот интересен без разлика на тоа како ќе се толкува. На пример, иако Коки постојано настапува како вистински негативец, тоа што се срами од слушниот апарат помага да се развие извесна мера на емпатија кон него. Од таа причина, озареноста на неговото лице кога се спомнува можноста дека колачот ќе му помогне за слухот е истовремено и смешна и тажна. Истовремено, малите закачки и фори во дијалогот меѓу Коки и Мрсни успешно го подготвуваат пресвртот, односно нивното помирување со Веле кон крајот на филмот, без притоа да се одземе од тензијата која нивното присуство ја создава. Како резултат на ваквиот пристап кон ликовите, ИСЦЕЛИТЕЛ е еден од ретките македонски



филмови кои докрај го задржуваат интересот на публиката и кои без проблеми би издржале да траат и подолго. По сето она низ што поминуваат Веле и Саздо, човек би сакал да помине уште време со нив, да потврди дека сè е во ред, дека Саздо навистина е здрав, дека нема простор за сомнеж, да чујат ново меѓугенерациско препукување. Може и Џем да се појави од никаде, зошто да не.

Сума сумарум, инстинктот на Ставрски да се повлече од трагедијата што ја навестува во текот на целиот филм – и да остави простор за среќен крај обележан со централното „М“ – е сосема на место. Без среќниот крај на филмот – малку е веројатно дека ИСЦЕЛИТЕЛ би успеал „да ѝ легне“ така добро на македонската публика – ако се има на ум дека истата таа публика и онака е секој ден бомбардирана со трагични вести од сите страни...!

Ваквиот крај – и одлуките што водат кон него – го прават филмот дури и поинтересен, оставајќи можност за толкување на конечниот исход. Во таа насока, Ставрски вешто ги гради своите ликови и ситуациите во кои тие запаѓаат, без притоа да ги компромитира основните тези на филмот за местото на суеверието во денешното општество и семејство. А – таа задача е многу потешка отколку што тоа се чини на прв поглед – така што нејзината успешна реализација е вистинска потврда за умешноста на режисерот, но и на целата креативна филмска екипа...

Тони ДИМКОВ

## СИМНУВАМЕ КАПА ВО ЧЕСТ НА КРЕАЦИЈАТА НА МАЈСТОРИТЕ НА ФИЛМСКАТА ФОТОГРАФИЈА

- за 39. издание на ИФФК „Браќа Манак“  
во Битола, 2018 -

Во осум фестивалски денови во Битола, од 22 до 29 септември 2018 година, на 39. издание на *Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манак“*, беа прикажани повеќе од 95 филмски наслови сместени во 14 програми, се одржаа мастер-класови на директорот на фотографија Роџер Дикинс и славната актерка Клаудија Кардинале, на едно место се собраа енергиите на директорите на фотографија од Балканот на конференција на *ИМАГО*, но, СЕПАК – најмногу се гледаа филмови.

Од почетокот до крајот на 39. издание на ИФФК „Браќа Манак“, по црвениот килим поминаа бројни филмски дејци, политичари, министри, членови на ДФРМ, претставници на *Агенцијата за филм на Република Македонија*, *Општина Битола*, вљубеници во филмската уметност и битолската публика – сите во чест на креацијата на најдобрите директори на фотографија. Тие ја исполнија големата сала на *Центарот за култура*



39. ИФФК Браќа Манак - 2018 - плакат



### 39. ИФФК Браќа Манаки - 2018 - ѝосиџер

во Битола за свеченото затворање на фестивалот, кој започна на 22 септември со краткиот филм ЛЉУБОВНИКОТ на Игор Иванов, а заврши на 29 септември со СКАУТ на Алекс Цветков, кои се дел од најновите филмски продукции поддржани од Агенцијата за филм и како најава за новиот бран во македонската кинематографија.

Директорката на фестивалот, Гена Теодосиевска, верува дека филмот им припаѓа на сите и дека знаењето ќе го спаси светот. „Трогната сум од сите овие визуелни сензации кои проструија во нас и низ нас. Но, најмногу бев трогната од публиката од Битола која ги посетуваше сите вечерни проекции. Ви благодарам многу!“ – рече Теодосиевска, заблагодарувајќи се и на селекторите на филмските програми, претседателот на Друштвоџо на филмскиџе работџници, Агенцијата за филм и Оџшџина Биџола, на авторите на филмовите, но и на екипата што учествуваше во реализацијата на фестивалот бидејќи, како што рече, оваа работа не може еден човек сам да ја заврши.

Лауреати на наградите за животно достигнување во областа на филмот на 39. ИФФК „Браќа Манаки“ беа британскиот директор на фотографија Роџер Дикинс, кој ја доби наградата „Златна камера 300“ за животно дело, италијанската актерска и филмска дива Клаудија Кардинале, која ја доби наградата Специјална „Златна камера 300“ за особен придонес во светската филмска уметност и македонската театарска и филмска дива Милица Стојанова, која ја доби наградата „Голема ѕвезда на македонскиот филм“, која ја доделува Друштвоџо на филмскиџе работџници на Македонија.

Директорот на фотографија Роџер Дикинс е роден на 24 мај 1949 година, во гратчето Торквеј, Девон, Англија, Велика Британија. Кога ги започнал студиите на Беџ академијата за уметностџ имал идеја да биде сликар, но под влијание на

англискиот фотограф Роџер Мејн, кој имал своја класа, се посветува на фотографијата, која останува негова трајна љубов, а потоа на Националната филмска школа (од 1972 до 1975) дефинитивно се определува за филмот како своја идна професија. Во раната, англиска фаза, Дикинс снимал документарци и ТВ-филмови, како и видеоспотови. Вториот период на Роџер Дикинс е американскиот, кога има 13 номинации за Оскар, со кои останува рекордер во светски рамки, од кои 8 се со познати

американски режисери, а со браќата Џоел и Итан Коен има 5 номинации. Конечно, Оскарџо за најдобро кинематографско остварување го добива со филмот ИСТРЕБУВАЧ 2049 на режисерот Дени Вилнев во 2018 година.

Филмот беше прикажан на отворањето на фестивалот, на 22 септември, кога му беше врачена и наградата „Златна камера 300“ за животно дело, која скромниот маг на филмската камера, Роџер Дикинс, ја прими од директорката на фестивалот



Евгенија-Гена Теодосиевска на отворањето на фестивалот



Роџер Дикинс



Масџер-клас на Роџер Дикинс

Гена Теодосиевска. „Кога стојам овде пред вас, се чувствувам дека сум на погрешната страна од камерата. Повеќе би сакал да бидам зад неа. Мислам дека овој фестивал трае исто толку години колку што јас снимам филмови. Многу ми е драго што сум дел од оваа историја затоа што познавам многу луѓе што претходно биле тука, но јас досега немав можност да дојдам. Пресрекен сум што станувам дел од оваа историја“, рече Дикинс.

Во рамките на фестивалската програма, на 24 септември се одржа и отворен разговор со лауреатот Роџер Дикинс. Малата сала на *Домој на културата* во Битола беше преполна со филмски професионалци, новинари, фестивалски гости, студенти од земјава и странство, а разговорот, кој траеше околу три часа, го водеше Најџел Волтерс од *ИМАГО* (Федерација на директори на фотографија од светот со 53 национални здруженија и над 4.300 дирек-

тори на фотографија како членови).

Пред да започне со снимање играни филмови, Дикинс снимал документарци, па го сподели своето искуство од тој филмски род. „Кога снимаш документарни филмови, треба да го извежбаш околото да види што ќе се случи следно, за разлика од играните филмови, каде што може да се прават проби и да се преснимуваат кадрите по неколку пати“, објасни Дикинс. На почетокот на разговорот, тој го спомена и своето искуство со техниката на десатурација (намалување на интензитетот на бојата)

во филмот 1984 (екранизација на романот на Џорџ Орвел) и тоа е прв долготражен игран филм што ја користел таа техника. Инаку, во филмот 1984 не се користеле визуелни ефекти, туку сè е изработено со комбинирани техники. Тој истакна дека улогата на директорите на фотографија во реализацијата на филмот е голема затоа што им се остава простор на актерите да ја завршат својата работа. Со режисерот Боб Рафелсон го снимил својот прв американски филм, *ПЛАНИНИ НА МЕСЕЧИНАТА* (1990), а зборуваше и за искуствата во работата со браќата Коен на филмовите: *ФАРГО* (1996), *О БРАТЕ, КАДЕ СИ?* (2000), *ЧОВЕКОТ КОЈ НЕ БЕШЕ ТАМУ* (2001) и *НЕМА ЗЕМЈА ЗА СТАРИ ЛУЃЕ* (2007). За својата работа како директор на фотографија, Дикинс има добиено 115 светски филмски награди.

Големата италијанска и светска дива, Клаудија Кардинале, зад себе има импресивна 60-годишна кариера, но она што импонира, покрај тоа што таа е прогласена и за една од 50-те најубави жени во историјата на филмот, се нејзината едноставност

и скромност. „Не сум носталгична за тоа време“, вели Кардинале, „повеќе сакам да живеам во сегашноста и не се плашам од минливоста на времето.“

Таквиот свој став го покажа и



Масџер-клас на Роџер Дикинс



*Клаудија Кардинале со наградата*



*Мастер-клас на Клаудија Кардинале*



*Клаудија Кардинале на црвениот шеех*

во Битола, и кога чекореше по црвениот килим, и кога ја примаше наградата, и кога имаше непосредна комуникација со фестивалските гости, со екипата и со љубителите на нејзините филмови во градот-домаќин.

Клаудија Кардинале зад себе има 150 улоги. Како млада девојка и немала некоја посебна желба да стане актерка. Сестра ѝ имала сини очи и сите гледале идна актерка во неа, додека, пак, Клаудија студирала педагогија и сакала да биде учителка. Како 19-годишна девојка победила на натпреварот „Најубава Италијанка во Тунис“ (земјата каде што се родила и одраснала), освоила наградно патување на Филмскиот фестивал во Венеција. Таму го добила првиот филмски ангажман. Првиот филмски договор го потпишала во 1958 година, кога започнала нејзината кариера која трае до денес. Во својот прв филм ГОХА – игра покрај Омар Шариф, филм што и денеска се смета за класика и што ја добива наградата на жирито на *Канскиот филмски фестивал*.

Потоа следуваат нејзините улоги во некои од најважните класици во европската, но и во светската историја на филмот, како ОСУМ И ПОЛ (1963) на Федерико Фелини. Потоа Кардинале ќе игра во три филма на уште еден италијански маг на филмот, Лукино Висконти. Во 1960 година игра во познатиот криминалистички филм РОКО И НЕГОВИТЕ



БРАКА со тогашната голема француска ѕвезда, Ален Делон. Продолжува во филмот ГЕПАРД, кој зборува за изумирањето на италијанското благородништво, покрај Берт Ланкастер. Третиот филм на Висконти во кој таа се појавува, е ДРАГИТЕ СВЕЗДИ НА ГОЛЕМАТА МЕЧКА („Златен лав“ во Венеција), во кој критичарите сметаат дека ја дава улогата на својата кариера. Филмовите што ќе ѝ ја донесат интернационалната слава се ПИНК ПАНТЕР на Блејк Едвардс и култниот БЕШЕ ЕДНАШ НА ДИВИОТ ЗАПАД на Серџо Леоне. Во Битола беше прикажан италијанскиот филм БЛАГОРОДНИ ЛАГИ (2017) на режисерот Антонио Пису, каде што игра и Клаудија Кардинале. Наградата Специјална „Златна камера 300“ за особен придонес во светската филмска уметност ѝ ја врати министерот за култура на Република Македонија, Асаф Адеми.

Наградата „Голема ѕвезда на македонскиот филм“, која ја доделува Друштво на филмски работници на Македонија, на македонската актерка Милица Стојанова ѝ ја врати Игор Иванов, претседател на ДФРМ. „За нешто помалку од две години Друштво на филмски работници на Македонија ќе прослави 70 години постоење, а за само една година ќе прославиме 40 години од нашиот



Пред жроекцијата на БЛАГОРОДНИ ЛАГИ

најврвен приоритет и најголем проект – Интернационалниот филмски фестивал ‘Браќа Манак’. Наградата ‘Големата ѕвезда на македонскиот филм’ досега беше привилегија на оние што блескаат зад големото платно. Оваа година направивме исклучок. Наградата ја доделуваме на актер и тоа на некој што и покрај целата стигматизација на жената во балканските, особено во македонската кинематографија, успеа да блесне на големото платно”, рече Игор Иванов при врачувањето на големото признание на Милица Стојанова.

Заблагодарувајќи се за добиеното признание, Милица Стојанова истакна дека ДФРМ успеале да го согледаат нејзиниот труд пред камерата и така да стане лауреат на оваа престижна награда. „Оваа

награда многу ми значи затоа што се разликува играта пред камера од играта во театарот, но таа е еднаква по уметничкиот предизвик. Им благодарам на сите филмски режисери и телевизиски режисери кои ми дадоа можност да се сплотам со животот на разни луѓе пред камерите”, рече Стојанова.

Во официјалната програма за наградата „Камера 300“ беа прикажани 12 филма во селекција на Благоја Куновски-Доре. Основа на селекцијата беа филмови прикажани



Милица Стојанова со наградата

на фестивалите во Кан, Венеција, Берлин и Карлови Вари. Креацијата на директорите на фотографија ја вреднуваа членовите на меѓународното фестивалско жири со Олимпија Митилинау, како претседател и Рајнер Клаусман, Матијас Тролструп, Ребека Фајад Палуд и Горче Ставрски, како членови.

Директорката на фотографија Олимпија Митилинау е родена и израсната во Северна Грција. Живее во Атина, а работи во филмската индустрија на грчки и европски копродукции. Снимила повеќе долгометражни и кратки филмови, документарци, ТВ-реклами и видеоспотови за корпорации, музички спотови, видео-арт итн. Во визуелните уметности соработувала со Стефанос Цивропулос во проектот ИСТОРИЈА НА НУЛАТА (официјално учество на Грција на Биеналето во Венеција). Нејзините најнови филмови од долгометражна игра на продукција ги вклучуваат ДОЛАР ЗА СВЕТЕЦ на Авра Георгиу и ОДА ЗА ЛЕЗБОС од Талал Дерки.

Рајнер Клаусман е директор на фотографија од Швајцарија. Бил учител на Колеџот за дизајн и уметност во Цирих, Швајцарија. Најпознат е по својата тандемска соработка со германскиот режисер Фатих Акин. Филмови на кои соработувале се: ОД НИШТО (на 38. ИФФК „Браќа Манаки“ ја доби „Сребрената камера 300“); ЗБОГУМ БЕРЛИН (2016), ПРЕСЕК (2014), СОУЛ КИЧЕН (2009), НА РАБОТ НА РАЈОТ (2007), СО ГЛАВА ВО СИД (2004, добитник на „Златната камера 300“ на 25. ИФФК „Браќа Манаки“) и СОЛИНО (2002). Работел и со Вернер Херцог на филмовите ВРИСОКОТ ОД КАМЕН (1990) и ЛЕКЦИИ ПО ТЕМНИНА (1991, документарен). Работел и со режисерите Маркус Имбоден, Еран Рилис, Оливер Хиршбигел, Ули Едел и други.

Матијас Тролструп е член на Данската федерација на филмски фотографии. Студирал фотографија од рана возраст. Работел како независен директор на фотографија за сите големи продукциски компании во Копенхаген. Кога дошол во АФИ/Американскиот филмски институт во 2008 година, веќе бил еден од водечките документаристички директори на фотографија во данската национална телевизија. Неговата апликација за АФИ, краткиот филм СЕ ГЛЕДАМЕ, подоцна влегла во посериозните кандидати за *Оскар*. Со филмот БЕНГ-ГЕНГ (2015) на Ева Хасон во 2016 година,

на 37. ИФФК „Браќа Манаки“, ја доби „Бронзената камера 300“.

Ребека Фајад Палуд е родена во Техеран, Иран, во 1974 година, од каде што се преселува во Лос Анџелес, Калифорнија, во раните 1980-ти. Студирала на Филмската школа на колеџот Колумбија, а по дипломирањето ја започнала својата кариера како асистентка во Свештската агенција за таленти, работејќи во одделот за литература, пред да се приклучи на Одделот за уметности во Лос Анџелес во 2004. Работела како агентка за филмски работници 8 години, развивајќи ги кариерите на неколку директори на фотографија. Во 2013 година се преселила во Европа и ја соосновала Агенцијата „ЛУКС уметници“, отворајќи седишта во Лондон и Париз, од каде што продолжува да ги претставува некои од најбараните директори на фотографија.

Македонскиот режисер Горче Ставрски е роден во Скопје. Завршил филмска режија на Факултетот за драмска уметност во Скопје. Автор е на неколку меѓународно наградени кратки документарци и на единствениот долгометражен филм ИСЦЕЛИТЕЛ (2017). Овој филм, како негов дебитантски долгометражен, го направи најуспешен македонски режисер по Милчо Манчевски. Пред ИСЦЕЛИТЕЛ, тој напишал и режирал два кратки филма: МАТЕРИЈАЛ ЗА АУДИЦИЈА (Награда на Фестивалот Богошорци во Богота/Колумбија) и НА ИЗГРЕЈСОНЦЕ (официјална конкуренција на Клермон-Феран) и два документарци: ДОМА (прикажан на многу фестивали во Европа) и АДАМ И ЕВА („Специјална награда“ на Загреб Докс, Хрватска).

„Почестени сме што присуствуваме на овој прекрасен фестивал кој ја слави филмската камера. Фестивалот 'Браќа Манаки' е чудесно место каде што се учат нови работи и се создаваат нови пријателства. Ке однесеме прекрасно искуство



Посејна на гробот на Милџон Манаки

дома и се надеваме дека некогаш и нашите колеги ќе имаат можност да го искушат ова чувство. Благодарни сме им на Гена Теодосиевска што н покани, на Благоја Куновски-Доре за одличната селекција и на сите што работеа напорно зад сцената. Првата наша одлука како жири беше да ја оценуваме камерата заедно со севкупниот квалитет на филмот. Камерата е еднаква на сите елементи во филмот и не треба да ја нарушува севкупната рамнотежа на целината. Живееме во ера на слики што ги користиме за да раскажуваме приказни. Но, најтешко е да се најде вистинската слика што не мора да биде најубавата. Добро избалансирана камера ги допира чувствата, но не е цел сама по себе“, рече претседателката на жириото Олимпија Митилинау на церемонијата на доделувањето на наградите.

Наградата „Мала камера 300“ за краток филм ја соопшти Рајнер Клаусман и таа му припадна на Адрик Вотсон, директор на фотографија од Австралија за филмот СИТЕ ОВИЕ СУШТЕСТВА. „Овој филм се занимава со многу важна тема, многу е хуман, има прекрасно раскажување и камерата совршено ја надополнува приказната“, образложи Клаусман.

Македонскиот режисер Ѓорче Ставрески ја додели наградата „Бронзена камера 300“, која ја доби полскиот директор на фотографија Лукаш Жал за филмот СТУДЕНА ВОЈНА. „Камерата беше еден од многуте брилијантни аспекти на овој филм, кој проследува епска љубовна приказна. Тој е филм што ја слави долгата традиција на филмската фотографија и почувствувавме дека сликите во филмот се безвременски. Тие брилијантно ги доловија промените во атмосферата во различните епохи и места“, соопшти Ставрески.

Матијас Тролstrup го објави добитникот на „Сребрена камера 300“ која ја освои Ерик Готје за филмот



*Ерик Гошје со жириото на фестивалот*

ПЕПЕЛТА Е НАЈЧИСТО БЕЛО: „Посведочивме како се менуваат времињата, љубовта и маките, но камерата никогаш не беше избрзана. Беше беспрекорна и неуморно го следеше филмското дејствие. Тоа е една бунтовна и интимна приказна, а таква е и камерата“, соопшти Тролstrup.

Лауреатот Ерик Готје, кој беше присутен на доделувањето, ја посвети наградата на Роби Милер, кој му бил пример со неговата работа и голем пријател на ИФФК „Браќа Манаки“... „Благодарам што бев поканет на овој прекрасен фестивал, во ова прекрасно друштво на директори на фотографија и во одлична селекција. Камерата е само еден дел од филмот, а оваа награда е врзана и за режисерот на филмот и би сакал да ја поделам со него. Навистина беше прекрасно искуство да се



*Ерик Гошје со наградата*

снима во Кина, главните актери беа многу инспиративни, но и остатокот од екипата. Но, оваа награда би сакал да ја посветам на еден од луѓето што беа моја инспирација кога станав директор на фотографија, а беше и многу добар пријател на овој фестивал, Роби Милер. Ако се загледате добро во филмот, може јасно да го прочитате неговото влијание“, истакна Готје.

Претседателката на меѓународното жири, Олимпија Митилинау, го соопшти добитникот на наградата „Златна камера 300“, која му припадна на јужнокорејскиот директор на фотографија Кјонг Пјо Хонг, за филмот ГОРЕЊЕ. „Најубаво раскажано од сите филмски приказни што ги видовме, прекрасно изведена, секое движење зад камерата пренесуваше некакво чувство. Свршена комбинација на забава и уметност и снимена на начин којшто природно доаѓаше од приказната. Навистина одлично дело за оваа камера е тоа што успеа да ја стави публиката во главата на главниот актер“, соопшти Митилинау.

Слоганот на ИФФК „Браќа Манаки“ гласеше „Hats Off“ („Симнуваме капа“), во знак на почит кон традицијата на Фестивалот, директорите на фотографија, градот Битола и публиката. Зад креативните решенија стоеше маркетинг агенцијата „Меккен Скојје“, како комуникациски партнер на 39. изданието на ИФФК „Браќа Манаки“.

Во *Совештој* на 39. ИФФК „Браќа Манаки“ членуваат: Гена Теодосиевска, директорка на фестивалот „Браќа Манаки“, Игор Иванов, претседател на *Друштвој* на филмскиите работници на Македонија, Горјан Тозија, директор на Агенцијата за филм на РМ, Благоја Куновски-Доре, селектор на официјалната фестивалска програма и поранешен директор на ИФФК „Браќа Манаки“, Наташа Петровска, градоначалничка на Битола, Владимир Ангелов, в.д. директор на *Киношеќајта* на Македонија и Арсим Рамадани, в.д. директор на *Вардар филм*.

ИФФК „Браќа Манаки“ годинава одбележа два филмски јубилеи: 100 години од раѓањето на големиот Ингмар Бергман, еден од најдобрите режисери на сите времиња и 60 години од премиерата на македонскиот филм МИС СТОН. Овие одбележувања ги организираше *Киношеќајта* на Македонија, која е соосновач и траен партнер на *Фешивалој*.

Во чест на одбележувањето на 100 години од раѓањето на шведскиот режисер Ингмар Бергман



Пред проекцијата на филмот за Роби Милер

беше прикажан филмот ПЕРСОНА, снимен во 1966 година на остров во Балтичкото Море, каде што живееше самиот автор, таму ги снимаше филмовите и таму е погребан.

„Почестен сум што сум гостин на овој голем и респектиран фестивал, особено што се одбележува јубилеј од раѓањето на големиот филмски и театарски режисер и сценограф Ингмар Бергман, кој беше многу продуктивен. Филмот ПЕРСОНА е еден од неговите најсложени филмови, но и еден од најкритизираниите филмови. ПЕРСОНА е психолошка драма која е ‘Монт Еверест’ во филмската уметност. Филмовите на Бергман се многу длабоки, тој е фантастична личност, а чудно е што не доби *Оскар*, иако имаше 8 до 9 номинации. Но, тој не беше многу загрижен за тоа“, рече амбасадорот на Шведска, Н.Е. Матс Стафансон.

Во име на *Киношеќајта* на Македонија, директорот Владимир Ангелов се осврна на одбележувањето на 100 години од раѓањето на Ингмар Бергман: „Би сакал да истакнам дека Бергман е автор и на четири автобиографии, покрај режирањето и пишувањето сценарија, така што тој беше една комплетна личност. Имав можност да го сретнам во Стокхолм во 2003 година и тоа за мене беше просветлување, тоа беше еден од најважните моменти во мојот живот. Мислам дека ќе имаме добра година на славење на делото на Бергман и би сакал да успееме да преведеме и некоја од неговите книги“, истакна Ангелов.

*Киношеќајта* на Македонија – во битолскиот *Културен центар „Магаза“* ја прикажа и изложбата со која се одбележа 60-годишнината од премиерата на македонскиот игран филм МИС СТОН.



**Од ошворањето на изложбата „Мис Сџон - помеѓу Елен и Автономија“**

Под насловот „МИС СТОН: Некаде помеѓу Елен и Автономија“ беа изложени фотографии, документи, преписки, сценарија, прес-клипинзи, книги на снимање, сценографски скици, пропаганден материјал и друга архивска граѓа. По повод јубилејот, пред македонската јавност и филмската публика беше презентирани значаен дел од сочувваните материјали кои денес се дел од збирката на пишувана документација на архивот на *Киношеќаџија на Македонија*. Своевремено, МИС СТОН бил меѓу најскапите и најамбициозни југословенски продукции, прв македонски филм во боја, но и во талскоп техника.

Во рамките на документарната програма на 39. ИФФК „Браќа Манаки“ беше прикажан и документарниот филм ЖИВЕЕЈКИ ЈА СВЕТЛИНАТА, посветен на животот и делото на директорот на фотографија Роби Милер, кој во 2016 година беше добитник на „Златна камера 300“ за животно дело, а во Битола беа присутни режисерката Клер Пијман и сопругата на Роби Милер – Андреа Милер: „Чест ми е што сум тука меѓу толку добри и познати директори на фотографија, а во овој филм, иако јас го снимав и го монтирав, наоѓам нешто ново и навистина сум благодарна што ни дадовте шанса тука да го прикажеме. Структурата на филмот ја диктираше огромната архива на

снимки и фотографии на Роби Милер“, рече режисерката Пијман.

Неговата сопруга, Андреа, рече дека на Роби Милер светлината и работата му биле важни во животот, исто како и семејството, но филмот многу убаво прикажува дека довербата била многу важна за него и во комуникацијата со семејството, но и во работата. Роби сакал да работи со режисери во кои имал доверба и кога таа доверба ќе била возвратена, соработката „процветувала“.

На проекцијата присуствуваше и Роџер Дикинс, кој рече дека многу ја цени работата на Милер, особено начинот на кој ги користел боите и дека извршил големо влијание врз неговата работа. Посочи дека, на пример, филмот ДА СЕ ЖИВЕЕ И УМРЕ ВО ЛОС АНѢЛЕС го променил начинот на кој се работи во Холивуд. Филмот посветен на Роби Милер премиерно беше прикажан на Филмскиот фестивал во Венеција, кратко време откако тој почина. Неговата сопруга Андреа рече дека за семејството било комплицирано да се гледа филмот, но сфатиле дека тоа е прекрасен споменик на делото на Роби Милер. Исто така, таа се благодарари на ИФФК „Браќа Манаки“ и рече дека кога доаѓала во Битола, тоа за неа имало посебно зна-



**Тимош на Киношеќаџија на изложбата „Мис Сџон - помеѓу Елен и Автономија“**

чење, бидејќи го следела патот на својот сопруг, кој присуствувал повеќепати на фестивалот.

На крајот се враќаме на почетокот, со премиерата на краткиот игран филм ЛЪУБОВНИКОТ на режисерот Игор Иванов, кој беше прикажан на свеченото отворање на 39. ИФФК „Браќа Манаки“... „Одличното мало филмче со голема идеја – ЛЪУБОВНИКОТ имаше светска и македонска премиера, но по ова секако ќе биде претставен и на други фестивали. Фестивалската атмосфера ја исполни



**Екипата на филмот ЛЪУБОВНИКОТ**

добро чувството дека имавме светска премиера на убав филм, кој неговите продуценти во најскоро време ќе го пласираат на некој од светските фестивали, бидејќи тој секако ќе допре со својата универзалност и јазик до срцата на пошироката публика, бидејќи навистина има едно и носталгично, омажовско свртување кон она што бил некогаш стариот добар филм и она што значи сегашно видување на филмот, со технолошките спојувања на процесите за да се направи едно вакво дело“, рече Благоја Куновски-Доре, претставувајќи го филмот.

Во Битола присуствуваа режисерот и сценарист, Игор Иванов-Изи, директорите на фотографија Дејан Димески и Томи Салковски, како и актерите Наталија Теодосиева и Сашо Петровски, а за идејата за снимање на ЛЪУБОВНИКОТ говореше режисерот и сценарист Игор Иванов.

„Ова е една постара идеја. Филмот сакавме да го направиме поодамна. Сценариото е напишано уште во 2009 година. Го напишав во еден здив, ми дојде од некаде оваа идеја и размислувавме со Томи дека е најдобро да се реализира со камерата на браќата Манаки. Тоа што сакавме беше да направиме еден постмодерен акт и да не биде само филм по себе, туку да биде нешто што на филмот

му е прикачено дополнително како ПР-случување, нешто што има врска со јавноста и на тој начин да функционира тоа како дело. За таа замисла да биде целосна, сакавме да ја репарираме камерата на браќата Манаки, дури доаѓавме овде во Битола со Томи и со почитуваниот Драган Салковски, кој правеше инспекција на камерата, проверуваше дали е во ред, какви се запчаниците, објективот итн. Сакавме сето тоа да го направиме и со таа камера да го снимиме филмот, но тоа не се случи поради буџетски ограничувања. Бидејќи тој процес навистина не може да влезе во буџетот за еден краткометражен филм, размислувавме што и како понатаму. Томи ме праша дали би аплицирале со овој филм повторно, јас се согласив, *Агенцијата за филм* овозможи средства и ете го снимивме овој филм со стандардна техника од денешно време, со камера 'ари алекса'. Сакавме да направиме едно, испадна друго, но се разбира дека дестинацијата на овој филм беше секогаш фестивалот 'Манаки'. Секогаш имавме идеја да го промовираме овде и многу ми е драго што се случи девет години по иницијалната идеја“, објасни Игор Иванов.

...

А следната – 2019 година – *Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“* ќе го одбележи својот јубилеј – 40 ГОДИНИ ПОСТОЕЊЕ...



**Тимот на ИМАГО на овогодишниот фестивал**

Тони ДИМКОВ

## РЕАЛНОСТА РЕЖИРА, НИЕ СНИМАМЕ ФИЛМОВИ

- за 9. издание на МакеДокс – Скопје, 2018 -

Деветтото издание на *Фесџивалоѝ на креативен документарен филм МакеДокс* се одржа од 16 до 23 август 2018 година. Годинава фестивалот имаше рекордна посетеност, траеше најдолго од сите досегашни изданија (8 дена), прикажа 71 документарен филм, дојдоа повеќе од 50 гости, се одржаа три работилници и една панел-дискусија. Фестивалските активности се случуваа во *Куршумли-ан*, на платото пред *Музејоѝ на Македонија* и во *Музејоѝ на современата уметност* во Скопје. „Земја во фокус“ беше Полска.

Како и претходните години, *МакеДокс* донесе пресек на најновото и најкреативното во документарната кинематографија сместено во повеќе програмски сегменти, како „Главна програма“, „Нови автори“, „Кратки документарци“, „Студентска програма“ и две програми за деца и млади.

На завршната вечер, на 23 август беа доделени наградите за најдобрите филмови во пет категории на *МакеДокс*. Главната награда „Кромид“ за најдобар филм ја доби ДАЛЕЧНИОТ ЛАЕЖ НА КУЧИЊАТА (Данска, 2017, 90 мин.) на режисе-



Од отворањето на фестивалот



**Панел дискусија во Музејот на современата уметност во Скопје**



**Пајувачко кино на МакеДокс 2018 - Документалци на „Иичинг“**



**Од ошворењето на фестивалот**

рот Сајмон Леренг Вилмонт. Комисијата во состав Пирјо Хонкасало, Војцех Старон и Марија Чачија образложи дека станува збор за „филм за екстремниот страв и безусловната љубов видени низ острото и нежно режисерско око. Може да се каже дека речиси физички ги почувствувавме емоциите на Олег, 10-годишно момче од Украина, чие детство го носи товарот на насилниот и распламен воен фронт во близина на неговиот дом. Следејќи го секојдневниот живот на Олег и неговата сакана баба се соочуваме со злосторството на уништување на правото на детство. Вестите никогаш не ја пренесуваат оваа страна на војната“.

Специјално признание во главната програма добија филмовите ЗА ТАТКОВЦИТЕ И СИНОВИТЕ (Германија, Сирија, Катар, Либан, 2017, 98 мин.) на Талал Дерки, „за храбриот и силен портрет на едно семејство што живее во пекол“ и МАЖИ ИГРАЧИ (Словенија, Хрватска, 2017, 60 мин.) на Матјаж Ивањшин.

Филм со најдобри етички идеи на деветтото издание на МакеДокс е РАГУ РАИ, НЕВРАМЕН ПОРТРЕТ (Финска, Индија, Норвешка, 2017, 55 мин.) на Авани Раи. Жирито во состав Пирко Саисио, Јасна Франговска и Исмет Рамиќевиќ образложи: „Во силната конкуренција од 15 филма, РАГУ РАИ, НЕВРАМЕН ПОРТРЕТ на Авани Раи ја добива наградата за етички пристап – поради фасцинантната арт-филозофија што провејува низ целиот филм, поради топлината и хуманизмот во животната логика на главниот лик, индискиот фотограф Рагу Раи и конечно – поради беспрекорната убавина на визуелниот јазик на филмот (а естетиката, нели, е етичка категорија). Конечно, филозофската поента на Раи за важноста на целосната слика е речиси заборавена категорија на ова време на парцелизирано размислување на кратки рокови, поради што сметаме дека оваа целосна приказна за еден човек, која содржи многу морални лекции за целиот свет – треба да ја добие оваа награда“.

Авторката на филмот, Авани Раи, лично ја прими наградата, а во разговорот по проекцијата на нејзиниот филм изјави: „Драго ми е што го финализирав проектот, бидејќи повеќето луѓе што се занимаваат со визуелни уметности во Индија ги поврзуваат и споредуваат моите лик и дело со оние на татко ми. Филмот е одговор на мојата криза на идентитет и обид да затворам едно животно поглавје и да започнам друго“.

Во категоријата „Нови автори“ наградата „Млад кромид“ ја доби филмот ФАМИЛИЈАТА (Словенија, Австрија, 2017, 106 мин.) на Рок Бичек. Комисијата во состав Мартичка Божилова, Мигуел Рибеиро и Ник Војт образложи: „ФАМИЛИЈАТА е филм со храбар и смел филмски јазик чие свесно режисерско





**Од доделувањето на наградите на MakeDox 2018**



**Наградите и иллкајот на MakeDox 2018**

поставување, со користење на филмски алатки што градат комплексност, доловува еден интимен пристап, создавајќи универзална современа драма“.

Наградата за најдобар краток документарец „Сецкан кромид“ ја доби ЛУГЕТО ОД НЕДОЈДИЈА (Сирија, Германија, 2018, 22 мин.) на Хеба Калед. Жирито во состав Ингибјорг Халдорсдотир, Ксавиер Марадес и Дијана Дабровска забележа дека тоа е филм „што нè натера да искусиме една реалност која често избираме да ја избегнеме“. Во оваа категорија *Специјално признание* доби филмот ВАЈ-ФАЈ ПЛАЗА КУБА (Швајцарија, Куба, Шпанија, 2017, 3 мин.) на Адријан Келтерборн.

Наградата „Кокарче“ за најдобар студентски филм ја доби ФИЛМ ЗА КАРЛОС (Русија, Гватемала, 2017, 31 мин.) на Ренато Борајо Серано. „Да му се смени името на малиот Карлос или не? Нашето тричлено жири беше едногласно. Изборот за најдобар студентски филм е доделен на Ренато Борајо Серано. Филмот нè освои со посветеноста и храброста да се раскаже една инспиративна и провокативна приказна од неговата фамилија. Овој интимен филм ги покажува денешните глобални проблеми поврзани со национализмот и ксенофобијата во модерните општества на многу едноставен, уникатен и духовит начин. Авторот успеал да ‘фати’ една спонтанa ситуација во неговата фамилија која отвора многу поголеми прашања надвор од неа. Ликовите се неверојатно искрени и шармантни, а стилот *синема веритије* во филмот – е спроведен мајсторски. Се надеваме дека малиот Карлос ќе ги надмине предрасудите и



**Наградите на MakeDox 2018 во Куршумли Ан**

ќе стане пример за новите генерации кои ќе се борат за свет ослободен од нив“, потенцира жириго во состав Тамара Котеска, Еол Чашку и Владимир Димоски.

Наградените автори кои не можеа да присуствуваат на доделувањето на наградите своите пораки на благодарност ги испратија со видео-обраќање, а во својот поздрав до публиката во *Куршумли-ан* Ренато Борајо Серано рече дека наградата многу му значи, бидејќи филмот му е многу важен и со него, преку лична приказна, укажува на светскиот проблем со ксенофобијата и национализмот.

Запознавањето со сите членови на петте комисији за доделување на наградите на деветтиот *MakeDox* се случи со нивното претставување „Под смоквата“. Покрај тоа што секој/а за себе збору-



*Од проекциите на МакеДокс 2018*

ваше како станал/а режисер на документарни филмови, присутната публика имаше можност да дознае дел од нивните искуства со снимањето, монтажа и продуцирањето на креативните документарци.

Членови на жирито за доделување на наградата „Кромид“ за најдобар филм од „Главната програма“ на фестивалот беа Пирјо Хонкасало, режисерка и сценаристка на документарни филмови од Финска, Војцех Старон, режисер на документарни филмови и снимател на играни филмови, кој студирал на престижната Филмска школа во Лоѓ и Марија Чачија, која одлучила да снима документарни филмови речиси цела деценија по дипломирањето со почести на отсекот театарска режија и глуми на грузискиот Државен универзитет за театар и филм „Шоша Русјавели“.

Комисијата за наградата „Млад кромид“ за најдобар филм во селекцијата „Нови автори“ беше во состав: Мартичка Божилова, продуцентка и режисерка во бугарската продукциска куќа Агиџиروي и директорка на Балканскиот документарен центар, Мигуел Рибейро, програмски координатор

на Меѓународниот филмски фестивал во Лисабон и Ник Војт, режисер и продуцент кој работи и живее во Тбилиси, Грузија.

Наградата за најдобар краток филм „Сечкан кромид“ беше доделена со одлука на жирито во состав: Ингибјорг Халдорсдотир, која дипломирала теорија на филм и уметност на Исландскиот универзитет во Рејкјавик и соосновачка е на Исландскиот документарен филмски фестивал, Ксавиер Марадес е од Барселона, а постдипломските студии за документарен филм ги завршил на Школата за визуелни уметности во Њујорк и Дијана Дабровска, филмска критичарка и новинарка која пишува за месечниот филмски и ТВ-магазин „Кино“ во Полска, соработува со канадскиот магазин „Синема-скоп“, а работи на Универзитетот во Лоѓ.

За наградата „Кокарче“ за најдобар студентски филм одлучија Еол Чашку, албански продуцент, режисер и сценарист, кој студирал режија во Париз, Тамара Котевска, која дипломирала на ФДУ во Скопје, а по филмот СТУДАНТС веќе работи на вториот документарец ЗЕМЈАТА НА МЕДОТ и Владимир Димовски, дипломиран филмски снимател кој своето филмско образование го заокружува на магистерските студии на ФАМУ во Чешка.

Жирито за наградата „Филм со најдобри етички идеи“ беше во состав: Пирко Саисио, писателка, актерка и една од најактивните личности во културниот и социјалниот живот во Финска, Исмет Рамиковиќ, редовен професор на Катедрата по вајарство на Факултетот за ликовни уметности во Скопје и добитник на 20 награди од областа на ликовната уметност и Јасна Франговска, новинарка со долгогодишно искуство стекнато во повеќе медиуми и носителка на наградите „Крсте Петков Мисирков“ и годишната награда на „Нова Македонија“.

Мото на деветтото издание на Фестивалот на креативен документарен



*Пикник за време на настанот „Синесџејика“ на МакеДокс 2018*

филм *МакеДокс* беше: „Реалноста режира, ние правиме филмови“, со што тематскиот фокус беше ставен на режијата во документарниот филм. Во тој правец, на годишешниот *МакеДокс* се одржаа две филмски работилници во *Музејот на современата уметност* во Скопје, а ги модерираше Петра Селишкар, селекторка на „Главната програма“ на *МакеДокс*: „Работилниците за ‘режирање реалност’ ги замисливме како рефлексija на професионалните искуства, идеи и визији на двајца признати режисери за документарниот јазик како средство за изразување, споделување знаење, сеќавање и мисли. Или поинаку кажано, како неповторлива можност за инспиративни и широкогради разговори и за размена на ставови околу сложената уметност на ‘режирањето реалност’“, нагласи Селишкар. Во светот на „режирањето реалност“ нè воведо Пирјо Хонкасало од Финска. Работилницата беше организирана со поддршка од *Медија креативен деск Македонија* (Media Creative Desk Macedonia) и траеше од 17 до 19 август. Пирјо Хонкасало е призната и многупати наградувана режисерка и сценаристка на документарни филмови и е првата финска филмајка која снимила игрален филм. Таа е членка на *Американската филмска академија* со над 30 ретроспективи низ целиот свет. Работилницата почна со проекцијата на документарниот филм *ТРИ СОБИ НА МЕЛАНХОЛИЈА* и со првото запознавање на учесниците на работилницата со познатата финска режисерка Пирјо Хонкасало. Покрај дискусиите за филмот, Хонкасало ги откриваше финесите од својата ризница на знаење и искуство собирано од почетоките на работата со фотографијата до режирањето на документарни филмови. Меѓу другото, таа нагласи дека „авторите на документарни филмови се набљудувачи, а не изведувачи“, откривајќи го својот принцип на работа, но и дека документаристите секогаш треба да бидат подготвени да се соочат со неуспех при снимањето на одреден документарен филм, односно да стекнат

имунитет за разочарувања, бидејќи при снимањето на документарците секоја ситница во реалните ситуации може да доведе до прекин на снимањето. Со прикажувањето на филмот *БЕТОНСКА НОЌ* и низ три сесии разговори со учесниците, заврши работилницата „Реалноста режира, ние снимаме филмови“ со Пирјо Хонкасало. Финската режисерка зборуваше за своите искуства со снимањето документарни филмови, за љубопитноста која треба да ја негуваат документаристите, но и за користењето на тишината во нарацијата на филмот. Бидејќи самата е снимател, а често и монтажер, на своите филмови потенцираше дека едно од најважните прашања во процесот на снимање е кога да се исклучи камерата, односно како да се препознае дека снимениот кадар се вклопува во приказната. Држејќи се до тематската основа на годишното издание на фестивалот, Пирјо Хонкасало едноставно објасни: „Реалноста е таму каде што умот е на некое друго место“.

На втората работилница „Режирање реалност“ со Војцех Старон од Полска, која се одржа од 20 до 22 август, учесниците научија како да разговараат со публиката користејќи подвижни слики и едноставност. Војцех Старон е полски снимател и режисер на документарни филмови кој студирал на престижната *Филмска школа во Лоѓ*. Неговиот филм *АРГЕНТИНСКА ЛЕКЦИЈА* е меѓу најнаградуваните документарци во поново време. Член е на *Европската филмска академија* и на *Полскојто здружение на сниматели*. Како снимател на *Берлиналејто* во 2012 година ја доби „Сребрената мечка“ за најголеми остварувања во кинематографијата, а на *ИФФК Браќа Манак* во 2013 година се заштити со „Бронзената камера“ за филмот *КУКЛА*. Работилницата почна со проекцијата на филмот *СИБИРСКА ЛЕКЦИЈА* и со дискусија на која полскиот снимател и режисер на документарни филмови им ги пренесе своите филмски искуства на пријавените учесници. Објаснувајќи ги своите ме-



Од работилницата „Режирање реалност“ со Војцех Старон



Од Работилницата „Мокар колодиумски процес“ на МакеДокс 2018



**Од сџудениќаиќа програма на МакеДокс 2018**

тоди на работа, Старон најчесто ги употребуваше зборовите „интуиција“ и „емоција“, потенцирајќи дека реалноста не ја гледаме само со очите, туку со камерата градиме нова реалност која треба да содржи емоции за да го привлече вниманието на гледачите. „Во играните филмови се обидуваме да создадеме реалност, но гледачите ретко веруваат во неа. Во документарните филмови реалноста ја добиваме бесплатно, а реалноста може да биде многу возбудлива“, рече Старон. Во текот на трите дена беа прикажани документарните филмови СИБИРСКА ЛЕКЦИЈА, АРГЕНТИНСКА ЛЕКЦИЈА, ДОН ЖУАН и БРАКА. Зборувајќи за филмот БРАКА, Старон објасни дека секогаш се обидува да направи сопствена композиција и интерпретација на приказните во своите филмови, а дека не се држи до хронологијата на настаните, туку минатото на протагонистите секогаш го става во втор или трет план. Во прикажувањето на внатрешната состојба на протагонистите често користи пејзажи од природата. Работилницата се случи со поддршка на *Филмскаиќа фондација* од Краков, Полска.

На годинешниот *МакеДокс* беше реализирана

и фотографска работилница за таканаречениот „мокар колодиумски процес“, постапка која во фотографските кругови е позната како „мокра плоча“, со која се навраќаме на старите фототехнологији. „Мократа плоча“ е фотографски процес од 19 век. Работилницата траеше 4 дена, од 18 до 21 август и се одржа во *Курушумли-ан*. Предавачи на работилницата беа Сашо Н. Алушевски, фотограф и Предраг Узелац, самостоен фотографски соработник и асистент на *Академијаиќа за уменосиќи* во Нови Сад, Србија. За време на фестивалот со овој процес беа направени фотографии на гостите, на добитниците на наградите, на публиката и на екипата на *МакеДокс*. На отворањето на фестивалот, на 16 август во *Курушумли-ан*, за првпат во Македонија беше отворена раритетна изложба со фотографии изработени со колодиумски процес со наслов „Лицата на *МакеДокс*“. Автор на изложбата беше Сашо Н. Алушевски, кој ги портретираше членовите на екипата на *МакеДокс*.

Деветтото издание на *Фесџивалоиќи на креативен документарен филм МакеДокс* имаше своја преднајава со настанот „Полски пикник“, кој се одржа на 11 август во *Музеоиќи на современаиќа уменосиќи* во Скопје и кој донесе десет наградени документарни филмови од Филмскиот фестивал во Краков. Настанот беше поддржан од Филмската фондација Краков и од Амбасадата на Република Полска во Македонија.

Програмата „Земја во фокус“ беше посветена на полската документаристика и во рамките на програмата беа прикажани 12 современи документарни остварувања, а беше отворена на 17 август во *Курушумли-ан*, со филмот НАД ВОЗМОЖНОТО (Полска, Германија, Финска, 2017, 74 мин.) на Марта Прус. Пред почетокот на филмската програма беше изведен перформансот „Скопје-Варшава... со љубов виа Малух“ според концептот на Владан Царичиќ-Цар.

„Пеглицката“ (*Фиаиќи 126*, или *Малух*) беше еден



**„Пеглицкаиќа“ - маскоиќаиќа на МакеДокс 2018**



**„Пеглицкаиќа“ - маскоиќаиќа на МакеДокс 2018**

од заштитните знаци на деветтото издание на *МакеДокс*. Имаше почесно место во *Куршумли-ан* и беше подготвена да ги пренесе пиктограмите – пријателските пораки од Скопје за Варшава. Цар и „докуникулците“ на *МакеДокс* креираа пиктограми на самолеплива фолија во црвена и бела боја и на перформансот ги залепија на каросеријата од „пегличката“. Автомобилот беше натоварен со кромид, симболот на *МакеДокс* и така беше подготвен да ги понесе визуелните и мирисливи пораки на Патувачкото кино за Варшава. По завршената мисија, „пегличката“ ќе му биде подарена на *Музејот на современата уметност* во Скопје, кој е изграден според проект на полски архитекти и претставува најмаркантен знак на полско-македонското пријателство. Во реализацијата на перформансот „Скопје-Варшава... со љубов виа Малух“ според концептот на Владан Царичиќ-Цар учествуваа багерината Ивана Коцевска заедно со двете генерации „докуникулци“ на *МакеДокс*.

Авторката на филмот НАД ВОЗМОЖНОТО, Марта Прус, веднаш по проекцијата на филмот одговараше на прашања од публиката, а меѓу другото објасни дека правејќи филм за врвната руска гимнастичарка Маргарита Мамун не сакала „да прикаже спортист кој стигнува до врвот на кариерата со победа на Олимпијада, туку човек со емоции“. „Победата е кратка, но патот до неа е долг“, нагласи Прус, која учествуваше и на разговорите „Под смоквата“.

Почетокот на програмата на земјата во фокус – Полска предизвика голема побарувачка за билети и создаде долга редица пред *Куршумли-ан*, а мал дел од публиката беше пренасочуван кон проекциите на следните филмови од програмата на *МакеДокс*. Голем интерес предизвикаа и полските филмови СЕСТРИ (Полска, 2017, 20 мин.) на Михал Хитрош и ОПЕРА ЗА ПОЛСКА (Полска, 2017, 41 мин.) на минатогодишниот добитник на наградата „Кромид“ на *МакеДокс* за филмот 21xЊУЈОРК – Пјотр Стасик.

Студентската програма на *МакеДокс* оваа година беше отворена на 18 август со заедничкиот пикник со настанот „Синестетика“, на кој млади уметници ги продаваа своите ракотворби. Филмската програма содржеше 13 документарни филмови: „Веќе трета година имаме ‘Студентска програма’ на *МакеДокс*. Годинава имаме филмови што не се студентски испити, туку зрели студентски филмови кои своите премиери ги имале на значајни филмски фестивали, а дел од филмовите својата интернационална премиера ја имаа на *МакеДокс*, за што сме особено горди, бидејќи нашиот фестивал добива сè поголемо значење во меѓународни рамки“, истакна селекторот на програмата Дарко Набаков.



**Патувачкото кино на МакеДокс 2018 во Мали Влај - Сџрушко**



**Панел дискусија во Музејот на современата уметност во Скопје**



**Пирјо Хонкасало и Петра Селишкар на работилницата „Реалноста режира...“**



**Разговори „Под смокваџа“ на МакеДокс 2018**

Со многу возбуда и емоции, радост и солзи и со силни овации на 21 и 22 август беа проследени трите документарци на првата генерација „докуникулци“, која произлезе од минатогодишната летна филмска школа на МакеДокс.

Краткиот документарен филм АДОЛЕСЦЕНЗУРА (Македонија, 2018, 14 мин.) на Леа Димитрова ги откри главните проблеми со кои се соочуваат младите во државата. Погледнато низ призмата на три другарки кои немаат забранети теми меѓу себе, филмот ги открива темите за кои не смеат да зборуваат пред другите и се принудени да воспостават сопствен режим на автоцензура. Филмот ги руши тие бариери.

Младата Јоана Арсовска во филмот ПОГЛЕД ВО ОЧИТЕ (Македонија, 2018, 24 мин.) храбро зборува за својот живот пред и по ужасот наречен сексуално насилство. Во филмот се појавува уште еден анонимен протагонист, но пораката што Јоана ја испраќа по сè што доживеала е дека не треба да се гледа кон минатото, туку погледот на очите треба да се упати само напред, кон иднината. Премиерата на филмот беше емотивно доживеана и од авторката и од сите „докуникулци“ кои се дел од школата на МакеДокс.

Премиерата на документарниот филм ПОИНАКВИ (Македонија, 2018, 24 мин.) на Розе Си-моновска се одржа на 22 август во Куршумли-ан. Филмот открива дел од секојдневјето на Јордан од Велес. Тој е лице со посебни потреби, но режисерката низ комуникацијата со него на гледачите им открива дека Јордан е лице со сосема вообичаени потреби – саќа да рецитира поезија, да слуша музика, да игра кошарка. Но, проблемот е што не успева да најде друштво во блиската околина и осуден е по цел ден сам да седи на компјутер. Филмот ПОИНАКВИ отворено зборува за проблемите при социјализацијата на лицата со аутизам. „Како што го запознавав Јордан, така се спознавав и себеси. Тоа е убава конекција која саќам сите да ја доживеете“, рече режисерката на филмот Розе Си-



**Жиришо на МакеДокс 2018 - „Под смокваџа“**

моновска. На премиерата на филмот беше присутен и Јордан и беше поздравен со силни овации. Во подготовката на филмовите учествуваше целата прва генерација „докуникулци“ на МакеДокс, која исто така, се поклонил пред публиката во Куршумли-ан.

Во пладневните часови на 23 август во Музејот на современата уметност се одржа панел-дискусијата „Улогата на филмот во деинституционализацијата“ на која учествуваша Вито Флакер, професор по социјална работа од Словенија, Ана Замецка, режисерка на филмот ПРИЧЕСТ (Полска, 2016, 73 мин.) и Душан Томшиќ, советник во Кабинетој на министерката за труд и социјална политика на РМ.

Професорот Вито Флакер ја потенцираше важноста на деинституционализацијата во општеството, потенцирајќи дека институциите на системот се присутни за да им помогнат на уметниците во тоа што тие саќаат да го направат, а не да кажуваат кој е во право, а кој не. Во однос на филмската уметност додаде дека околото на камерата е моќен инструмент кој личните приказни ги открива пред целото општество.

Режисерката Ана Замецка во однос на својата работа рече дека не саќа само да прави филмови со социјална тематика, туку со филмовите што ги снима да најде решение на проблемот на протагонистите кои се во нејзиниот фокус. Таа додаде



**Пајувачкошо кино на МакеДокс 2018 - Докуникулци на „йичинг“**

дека филмот ПРИЧЕСТ успеал да смени многу работи во животот на 14-годишната Ола.

Советникот од *Министерството за труд и социјална политика*, Душан Томшиќ, рече дека во државните институции се свесни за моќта на филмската уметност и дека филмот може многу да помогне во дестигматизацијата на лицата со посебни потреби.

Деветтото издание на *МакеДокс* беше поддржано од *Агенцијата за филм на РМ*, Програмата *МЕДИА на Креативна Европа*, *Фондацијата за развој на демократијата од Вашингтон* (National Endowment for Democracy) и *Град Скопје*. Партнери на *МакеДокс* беа продукцијата *Пејра Пан*, *Кино култура*, *Младинскиот културен центар* и *Кинешкејта на Македонија*.

На крајот, фестивалот *МакеДокс* изрази огром-

на благодарност до сите волонтери што придонесоа за успешната реализација на деветтото издание. Директорот на *МакеДокс*, Павле Игновски, изрази особена благодарност кон *Културниот центар „Јунус Емре“* и Република Турција што и оваа година одобрија *МакеДокс* да биде во своето гнездо – Куршумли-ан.

*„Фестивалот, но и Пајувачкото кино на МакеДокс годинава се фокусираа на екологијата, но не само во однос на чистењето на светот околу нас, туку и на светот во нас. Овие идеи беа пресликани во фестивалскиот каталог, кој е направен од рециклирана хартија што тимот на МакеДокс и подмладокот 'докуникулци' ја собраа заедно со остатокот губре за време на екоакциите на Пајувачкото кино на струшкото крајбрежје“,* потенцира Петра Селишкар, селекторка на „Главната програма“ на *МакеДокс*.

## ПАТУВАЧКОТО КИНО НА МАКЕДОКС – ВО СТРУШКИОТ РЕГИОН

Деветтото *Пајувачко кино на МакеДокс* се одржа од 12 до 25 јули 2018 година во Струшкиот Регион. Почна со проекција на документарни филмови во непосредна близина на манастирскиот комплекс Мала Богородица во Калишта и продолжи во селата Радолишта (13 јули), Октиси (14 јули), Мислодежда (15 јули), Ташмаруништа (20 јули), Радожда (21 јули), Мали Влај (22 јули), а заврши на 25 јули, кога се одржа *Екодокументарен фестивал* во рамките на *Фестивалот ДримОН* во Струга. Својата база *Пајувачкото кино* ја смести во рибарското село Радожда. Инспирирани од убавините на регионот низ кој минуваше *Пајувачкото кино*, екипата на *МакеДокс*, помогната од новата генерација „докуникулци“, ја реализираше и екоакцијата за чистење на крајбрежниот појас во некогашниот камп „Треска“ во близина на селото Радожда.

На *Пајувачкото кино* се одржа и првата сесија на втората сезона на *Работилницата за креативен документарен филм „Докуникулци 2018“*. Сесијата се реализираше од 21 до 28 јули во партнерство со „ДримОН Фестивал“ и со поддршка од *НЕД (National Endowment for Democracy)*. *Пајувачкото кино на МакеДокс* беше поддржано од *Агенцијата за филм на Република Македонија*.

Првиот дел од *Филмската работилница „Докуникулци 2018“* заврши со избор на четири нови идеи за снимање на краток документарен филм. На сесијата за избор на нови идеи (пичинг) учествуваа девет „докуникулци“ од втората генерација и седум „докуникулци“ од првата генерација. Со гласање на сите учесници во филмската школа и на екипата на *Пајувачкото кино на МакеДокс* беа избрани идеите со работен наслов: „Галебот Џонатан Ливингстон“ на Розе Симоновска, „Скопска ситуација 2018“ на Анастасија Павловска, „Прстот горе“ на Марија Матеска и „Лог-аут“ на Рамона Кочишки.

На „пичингот“, кој се одржа како дел од програмата на „ДримОН“ на Летната сцена во *Домот на културата „Браќа Миладиновци“* во Струга, од првата генерација „докуникулци“ учествуваа: Давид Стојановски, Леа Димитрова, Јоана Арсовска, Давид Дамјаноски, Розе Симоновска, Матеа Козовски и Леона Јариќ. Втората генерација „докуникулци“ ја сочинуваат: Емилија Динева, Сара Илиевска, Александра Зографска, Анастасија Павловска, Искра Митиќ, Рамона Кочишки, како и младите од Струга, Марија Матеска, Даниел Шикоски и Вероника Секулоска. И обете генерации „докуникулци“ беа вклучени и во активностите на деветтото издание на *Фестивалот на креативен документарен филм МакеДокс...*

Сунчица ВЕСЕЛИНОВСКА

## КИНЕНОВА, ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ КОЈ СОЗДАВА ПРОСТОР ЗА НОВИТЕ СВЕТСКИ АВТОРИ

- осврт кон третото издание на КинеНова, Скопје 2018 -

Продолжувајќи ја традицијата која се темели на идејата да се откријат, промовираат и афирмираат свежи филмски приказни на нови автори кои сè уште не се доволно истакнати во светската филмска јавност, овој пат под мотото „Првиот никогаш не се заборава“ – се реализира третото издание на *Меѓународниот фестивал на дебитантски филм КинеНова – Скопје 2018*. Успешноста на годинешното издание на фестивалот, на кое му претходеа бурните две, потврдува дека *КинеНова* веќе се етаблира како важен домашен, но и регионален филмски настан. Фестивалот го задржа, но и надгради својот основен концепт – да биде еден вид регионална и пошироко прифатена платформа (или место) за дебитантите, каде што овие, сè уште светски неафирмирани филмски автори ќе имаат своја можност, како и свој време-простор да ги претстават своите дела, па така и нивните авторски гласови

МЕЃУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ НА ДЕБИТАНТСКИ ФИЛМ

ПРВИОТ НИКОГАШ  
НЕ СЕ ЗАБОРАВА

3 - 12 ОКТОМВРИ 2018





да добијат посилен одглас – како во светот на филмот, така и во поширокиот општествен контекст. Во таа насока, идејниот создавач и главен основач на фестивалот, директорот Небојша Јовановиќ, вели: „Создадовме слободен простор каде што гласот на филмските автори треба силно да прозвучи и да се обиде светот да го промени на подобро преку нивните филмски дела. Се изборивме за овој простор и сè уште се бориме да го зачуваме. Ветуваме дека нема да се откажеме“. Оваа изјава е дадена во еден турбулентен општествено-политички контекст, во кој се подготвуваше и се реализираше третото издание на фестивалот. Имено, во атмосфера во која се надвиснуваше цензурата на домашниот филм РУГАЊЕ СО ХРИСТОС, дебитантски игран филм на македонскиот филмски автор Јани Бојаџи, одбран за главната натпреварувачка програма – и тоа како филм за отворање на фестивалот, на фестивалот му се наметна важната општествена улога да ја брани слободата на уметничкото изразување. Филмот РУГАЊЕ СО ХРИСТОС, иако сè уште јавно неприкажан, беше една од „жешките“ теми „на тапет“ од страна на *Министерството за култура на РМ* во моментот – и тоа во негативен контекст, со намера да се спречи неговото прикажување, а во исто време да се попречи и регуларното одржување на фестивалот. По тој повод, директорот на фестивалот Небојша Јовановиќ, на првата прес-конференција по повод третото издание, ќе изјави: „Она што нам ни е битно е да го одбраниме правото на слободно уметничко изразување. И тука завршува приказната. Ние се занимаваме со следење на филмската уметност, ја создаваме филмската уметност и затоа најбитна ни е уметничката слобода, и ништо повеќе од тоа“. По сите општествено-политички превирања, преуранети проценки, непотребни тензии, фестивалскиот тим предводен од директорот Јовановиќ храбро се понесе со предизвикот, даде поддршка за авторското слободно изразување и го отвори фестивалот со тој филм, а тоа беше силно



**Прес-конференции на КинеНова**

и внимателно проследено од целокупната македонска јавност, поддржано од филмските автори и професионалци – од земјата, целиот регион, па и пошироко. Фестивалот беше отворен со филмот РУГАЊЕ СО ХРИСТОС, дебитантско остварување на македонскиот режисер Јани Бојаџи, кој по светската премиера на *Филмскиот фестивал во Монџреал* и *Наградата за иновативност*, премиерно беше прикажан и пред македонската публика во кино „Милениум“. Оваа македонско-грчко-француска копродукција силно

и внимателно проследено од целокупната македонска јавност, поддржано од филмските автори и професионалци – од земјата, целиот регион, па и пошироко.

Фестивалот беше отворен со филмот РУГАЊЕ СО ХРИСТОС, дебитантско остварување на македонскиот режисер Јани Бојаџи, кој по светската премиера на *Филмскиот фестивал во Монџреал* и *Наградата за иновативност*, премиерно беше прикажан и пред македонската публика во кино „Милениум“. Оваа македонско-грчко-француска копродукција силно



**Ругање со Христос**



**Свечено отворање на КинеНова – Кино Милениум**



**Јоана Пилиху и Љујчо Тодоровски**

одекна на самиот почеток на светската промоција на филмот во Монреал и ја разбранува светската филмска јавност, со храбриот и уникатен пристап во филмската нарација и израз. По завршувањето на проекцијата, пред публиката беше претставена екипата на филмот РУГАЊЕ СО ХРИСТОС, а специјално за овој настан од Грција допатуваа актерите Јоана Пилиху и Арѓирис Каканис.

Како и минатите години, така и оваа, *КинеНова* на свеченото отворање им оддава почит на филмските великани и филмските ѕвезди кои им го по-

кажуваат и олеснуваат патот на младите, на оние што доаѓаат... Па така, оваа година – лауреат на *Наградаџа* за особен *Ѓридонес во филмската уметност* беше големата и особена ексјугословенска филмска дива – Аница Добра, која беше специјална гостинка на фести-

валот и на која *Наградаџа* традиционално ѝ ја врати директорот Небојша Јовановиќ. По тој повод, Добра рече: „*КинеНова* спојува луѓе и идеи, гради мостови, отвора дијалози и креативно инспирира“. Фестивалот, во духот на големите светски фестивали, во текот на десетте фестивалски денови од 3 до 12 октомври, понуди богата и исклучително квалитетна програма: беа прикажани повеќе од 70 филмски наслови сместени во 9 програми. Потпирајќи се на концептот на фестивалот, и оваа година фокусот беше ставен на официјалниот дел на програмата, во која, преку осумте прикажани дебитантски остварувања – се почувствува една нова свежина во идеите, пожртвуваноста на авторите при нивната реализација и пред сè – искреноста во пристапот при раскажувањето на приказните од страна на младите автори.

Во конкуренција за наградите за *најдобар дебијантски филм, за најдобар режисер, за најдобро сценарио* и за *Специјалната награда од меѓународното жири* – се натпреваруваа осум филмови на осум автори дебитанти, кои по природата на нештата (младоста, ентузијазмот и мотивираноста) најчесто се и најхрабрите, најбунтовните и најбудните – беа шест такви филмски автори од Европа, еден од Иран и еден од Перу. Селекторот Игор Ангелков на една од прес-конференциите рече: „Беше возбудливо да се погледне во најновата светска кинематографија, но и тешко да се напра-



**Доделување на наградаџа на Аница Добра**



Посвешено на Зеки Демиркубуз

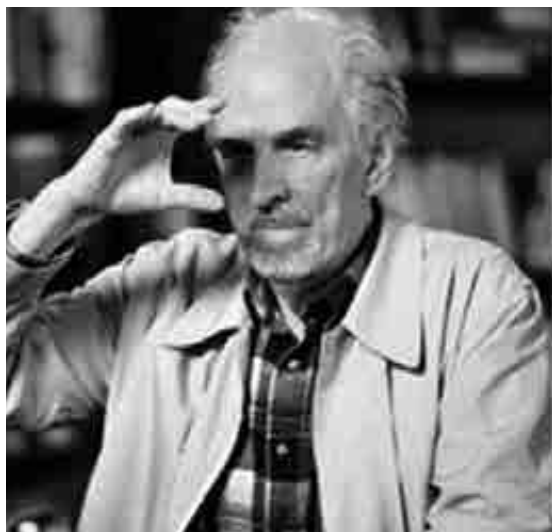
ви избор поради плодната продукција, затоа што има многу дебитанти кои храбро влегуваат во своите први или втори остварувања и обработуваат теми на свој начин“.

Во рамките на годинашната главна програмска целина, се продолжи традицијата на силен и квалитетен избор на филмови од најновата светска продукција, меѓу кои природно доминира европската кинематографија. Филмот РУГАЊЕ СО ХРИСТОС е само дел во мозаикот од осумте кинематографски остварувања во главната селекција, во која претставникот на руското кино – Кантемир Балагов, во својот филм БЛИСКОСТ, ни понуди сосема ново и поинакво видување на нештата; потоа ремек-делото снимено со натуршчици од надоаѓачката унгарска кинематографија – филмот ЦВЕТНА ДОЛИНА на Ласло Чуја, па филмот БЕЗ ДАТУМ И ПОТПИС на еден вистински репрезент на иранската кинематографија, режисерот Вахид Џалилванд; потоа луксембуршко-германската копродукција – филмот ГУТЛАНД на Говинда ван Меле; па одличниот РЕТАБЛО на Алваро Делгадо Апарисио од Перу, достоин филмски претставник на возбудливата јужноамериканска кинематографија; потоа филмот КРАДЦИ НА ГУЛАБИ на режисерот Осман Добен од Турција; и на крај, визуелниот спектакл АГА на Милко Лазаров од соседна Бугарија...

Во натпреварувачкиот дел за *Наградаџа за најдобар крајќокометражен филм* и *Наградаџа за најдобар македонски крајќокометражен филм* – се натпреваруваа повеќе од 40 внимателно одбрани филмови од најновата домашна и светска продукција, на нови филмски автори од најразлични страни на светот. Годинашната натпреварувачка селекција за краткометражен филм се состоеше од приказни со едноставни наративи, интриги, авантури, различности, филмски креации кои отвораат прашања и дебати.

Покрај натпреварувачките програми, публиката можеше да проследи и ужива и во повеќе дополнителни програми кои (квантитативно) беа значително зголемени од претходните две издања. Така, фестивалот ја понуди ексклузивната програма „Посветено на Зеки Демиркубуз“, еден од најзначајните турски филмски режисери, предводникот на турската независна филмска сцена, кој во повеќе наврати ги оживеа Достооевски, Сартр и Ками на филмското платно. Зеки Демиркубуз беше специјален гостин на *КинеНова* и претседател на меѓународното жири. Неговата турбулентна биографија е испреплетена со политичките превирања во неговата земја, но има извршено и очигледно влијание врз неговиот бескомпромисен филмски јазик и дела. На *КинеНова* беа прикажани четири негови филмови – НЕВИНОСТ, ЖАР, ТРЕТАТА СТРАНИЦА и ПОДЗЕМЈЕ.

Во фестивалската програма насловена „Балканската филмска уметност како значајно европско културно наследство“ беа прикажани: ПРЕД ДОЖДОТ, ПОГЛЕДОТ НА ОДИСЕЈ и УСТАВ НА РЕПУБЛИКА ХРВАТСКА, три балкански, но пред сè, светски ремек-дела, од тројцата мајстори на светската филмска уметност, непоколебливите космополити Милчо Манчевски, Тео Ангелопулос и Рајко Грлиќ. Во годината на европското културно наследство не можевме а да не се присетиме на овие остварувања кои не само што зрачат со ретко видена уметничка сензибилност, естетска и филмска сензација, туку оставаат траен белег во поттикнувањето и унапредувањето на интракултурниот и меѓукултурниот дијалог како начин за надминување на внатреопштествените, социолошките и меѓунационалните конфликти. Автор на проектот е Јовановиќ, преку кој *КинеНова* се вклучи во одбележување на *Годинаџа на евројско културно наследство*, а беше поддржан од *Евројскаџа Унија*. По проекцијата на филмот УСТАВ НА РЕПУБЛИКА



### Дебитантот Ингмар Бергман

ХРВАТСКА следуваа прашања и одговори со сценаристот Анте Томик – за прифаќање или не на различностите како една од основните европски вредности кои се база и/или подлога на овој филм.

КинеНова е дел од светското семејство кое низ специјални програми го одбележа големиот јубилеј 100 години од раѓањето на славниот шведски филмски и театарски режисер, писател, управник на театар, драматург, вљубеник во филмот, Ингмар Бергман. По тој повод, во програмата „Дебитантот Бергман“ изборот природно падна на двата дебитантски филмови во кои Бергман се појавува како комплетен автор: КРИЗА и ВРНЕ НАД НАШАТА ЛУБОВ. Преку овие филмови на гледачите им се овозможи да сирнат во тајните на раниот Бергман, кога можеби совршенството што го достигна подоцна

овде може само да се насети, преку талентот што истекува од секој мизансцен. Бергман има направено повеќе од 60 филмови и повеќе од 170 театарски продукции, од чие наследство и ден-денес учат новите, сериозни режисери.

Интенцијата на КинеНова е секогаш да ја следи работата на македонските автори и македонските дебитанти, кои треба да добијат промоција на новиот македонски филмски бран кој е на повидок и кој треба да нè донесе до долгоочекуваниот пресврт во македонската современа кинематографија. Затоа, неофицијално, фестивалот почна со проекција на филмот ИСЦЕЛИТЕЛ на мајсторот на социјалната филмска драма – Горче Ставрски – филмска приказна за реални, постоечки проблеми на обичните, „мали“ луѓе, карактери кои потекнуваат или силно реферираат на

ФОКУС НА НОРВЕШКА

# ИЗБОРОТ НА КРАЛОТ

на Ерик Попе

KINENOVA

ГОДИШНИЦА

КИНО ФРОСИНЕ МПС



Фокус на Норвешка

актуелната македонска општествена стварност. Горчев, како можеби никој македонски автор досега, во крајно скромни финансиски услови, го снимил еден од најуспешните и најприфатени македонски филмови во домашната јавност и во светот, добивајќи простор и фокус на најсилната меѓународна филмска сцена. А кога сме кај новиот филмски бран во земјата, неслучајно патиштата на *КинеНова* и на филмот *КОПАЊЕ* на Мартин Иванов и Ивица Димитријевиќ се вкрстија – и овој филм беше прикажан на самиот почеток на годинешното фестивалско издание. Овие искрени филмации, смислено или не – времето ќе покаже – создаваат еден нов филмски бран во земјата, креирајќи и продуцирајќи серија идни филмови кои веќе го наоѓаат патот и го добиваат вниманието на домашната и светската филмска сцена.

Во рамките на фестивалот, во ексклузивната програма „Фокус на Норвешка“, за првпат во Македонија беше претставена современата норвешка кинематографија со проекција на најдобрите пет филмски остварувања во последните години, кои ги имаат добиено најзначајните филмски награди во Норвешка, а некои од нив постигнаа и светски успех. Овие филмови ни донесуваат една филмска естетика која единствено се доживува на филмското платно – во возбудливите филмови, од кои два на еден од водечките норвешки филмски режисери, продуценти и сценаристи – Ерик Попе: *УТОЈА – 22 ЈУЛИ* и *ИЗБОРОТ НА КРАЛОТ*, како и филмските дела со најдобар звучен дизајн и најдобри визуелни ефекти, како што е филмот *ВО СЛУЧАЈ НА ИСЧЕЗНУВАЊЕ* – во режија на Ханс Питер Моланд и

КОН-ТИКИ на Ронинг и Еспен Сандберг, како и филмот БРАННОТ на Роар Утаг. Од оваа година *КинеНова* воведува нова програма „Децата и киното“, со јасна цел, враќање на навиката филмовите да се гледаат во кино. Бидејќи таа навика се создава од најмала возраст, им обрнуваме особено внимание на децата и младите, внимателно избирајќи три прекрасни детски филмови: АНКА на Дејан Аќимовиќ, МОМЧЕТО ФАНТОМ на Жан-Луп Фелисиоли и Ален Гањол и РАФИ на германскиот режисер Аренд Агте, сите три синхронизирани на македонски јазик. Тие, на забавен и питом начин, зборуваат за основните вредности врз кои треба да се заснова развојот на секое дете, но и силно, преку автентичен филмски јазик, зборуваат и за светот на децата, како и за потребата од негово разбирање.

Една од специјалните проекти на фестивалот беше во чест на Аница Добра со прикажување на филмот ЖЕНАТА СО СКРШЕН НОС во сценарио и режија на Срѓан Кољевиќ. По завршувањето на проекцијата, публиката имаше можност низ разговор со Добра да чепне многу теми од областа на филмот, но и пошироко.

Специјално за посетителите и љубителите на седмата уметност, во чест на прерано починатиот актер Влатко Илиевски, беше прикажано филмското остварување на режисерот Горан Тренчовски ЗЛАТНА ПЕТОРКА. Филмот ги освојува симпатиите на домашната и на меѓународната јавност, а потврда за тоа се 10 награди и селекција досега на 25 фестивали во Европа и во светот. Во програмата „Вон конкуренција“ беше прикажан филмот победник на *Канскиот филмски фестивал* за 2018 – филмот ГРАНИЦА, данско-шведска копродукција во режија на Али Абаси.

Покрај разноликата програмска оска на фестивалот, имаше и многу дополнителни содржини кои го збогатија фестивалскиот живот и им овозможува на филмските создавачи да ги надградат своето филмско знаење и искуство преку учество на панел-дискусии, трибини, мастер-класови и работилници. Специјалниот гостин од Турција, сценаристот и режисер Зеки Демиркубуз, кој беше и член на меѓународната жири-комисија – пред студентите, филмците и љубителите на филмот – одржа мастер-клас на тема „Иднината на светскиот независен филм“. Исто

така, во *КиноШекаша* на Македонија беше одржан и мастер-класот на легендарниот хрватски писател и сценарист Анте Томиќ – на тема „Неколку мали трикови за пишување на филмски дијалози“.



**Зеки Демиркубуз**

Филмската работилница за подобрување на креативните вештини на децата со посебни потреби, насловена „Песочна анимација“, се реализираше во соработка со *Ойшшина Ценшар*, сè со цел преку учење за процесот на создавање на филмската анимација, да се приближи седмата уметност до овие деца и со тоа да се даде придонес во образовниот процес, социјалните активности и развојот на креативните вештини на овие деца. Во таа насока се создадоа услови да се нагласи неограничената моќ на детската имажинација и креативност, без разлика на физичките предизвици. Акцентот беше ставен на песочната анимација и начините на цртање и анимирање во песок, со фотографирање на секое движење, сè до монтажа на целосното видео. Како основа е земена детска музичка нумера за која анимираното видео ќе може да послужи како видеоспот. За успешната реализација на работилницата се погрижија менторите Жарко Иванов и Владимир Лукаш, кои на многу внимателен начин ги привлекоа овие деца да ја почувствуваат филмската магија, но и преку оваа техника да ги развијат и своите креативни вештини.

Втората работилница се одвиваше во насока на употреба на филмот како општествено одговорна активност, како дел од проектот „Заштита на децата од насилство и напредување на социјалната инклузија на децата со попреченост во Западен Балкан и Турција“ – реализиран како партнерски проект на *КинеНова* и *Канцеларијата на УНИЦЕФ* во Македонија, на тема: „Дијалогот како моќна алатка на родителите, децата и општеството против насилството и насилното однесување“, под менторство на режисерката Марија Цицева. Учесници на работилницата беа ученици од неколку основни училишта во Скопје. Во првиот дел на работилницата учесниците преку мала филмска едукација имаа можност да добијат основни познавања за филмот и филмскиот јазик, која понатаму им овозможи отворање простор за поинаков агол на согледување на главната тема на работилницата. Едукациониот дел ги мотивираше



**Анте Томиќ**



ДЕЦАТА И КИНОТО  
„МОМЧЕТО ФАНТОМ“ НА ЖАН-ЛУП ФЕЛИСИОЛИ И  
АЛЕН ГАЊОЛ  
Проектот, Европа 2018 | МК | Дистрибуција: Скопје | DCF

**Деца и киношо**



ДЕЦАТА И КИНОТО  
„РАФИ“ НА АРЕНД АГТЕ  
Проектот 2018 | МК | Дистрибуција: Скопје | DCF

децата да размислуваат и да креираат свои кратки приказни, кои пак ги одведе до вториот дел на работилницата – нивните идеи да ги преведат на филмски јазик и да ги преточат во сценарио. Потоа учесниците, заедно со филмските професионалци – снимаа и монтираа сè до конечниот резултат – краткиот игран филм МОЈАТА ПОРТА. По снимањето, се одржа трибина на оваа тема и се прикажа филмот – сè со цел да се помогне при подигањето на свеста за штетните последици од насилното однесување кон децата.



**Филмски град**

Фестивалот отстапи простор и за промоција на книгата „Филмски град“ на Игор Ангелков, еден од ретките поинакви проследувачи на филмот. „Филмски град“ е негова втора книга од серијалот филмски четива посветени на домашната и светската филмска уметност.

Натпреварувачката програма на фестивалот ја следеше меѓународна жири-комисија, предводена од Зеки Демиркубуз (Турција), Росица Валканова (Бугарија) и Лазар Секуловски (Македонија), која одлучи трите награди за најдобар филм, за најдобро сценарио и за најдобра режија да им ги даде на само еден филм, кој потполно и доминантно се истакна – со својот храбар пристап во сите овие аспекти. За импресивниот кастинг, за високоуметничкото и длабоко-вистинитото раскажување, за емотивниот импакт, итн. – наградите отидоа за филмот БЛИСКОСТ од Кантемир Балагов.

Жирито оддаде *Специјално признание* за филмот БЕЗ ДАТУМ И ПОТПИС од Вахид Џалилванд, за мајсторскиот и минималистичен начин на кој раскажува една комплексна приказна.

Жирито на натпреварот за краткометражен филм: Чем Остуфекци (Турција), претседател, Предраг Милоевиќ (Србија), член и Марија Апчевска (Македонија), член, одлучи *Наградата* за најдобар македонски крајкометражен филм да му ја додели на визуелно богатата црно-бела анимација МОНАХ на Жарко Иванов, додека, пак, *Наградата* за најдобар меѓународен крајок филм да оди за филмот УЧИЛИШТЕН БЛУЗ на Марија Ериксон.

На затворањето на фестивалот беше прикажан бугарскиот филм АГА од официјалната селекција, фантастичниот филм на бугарскиот режисер Милко Лазаров, визуелен спектакл кој го затвори годинешното Берлинале, а ја доби и главната награда во август на Сараевскиот филмски фестивал „Срцејо на Сараево“.

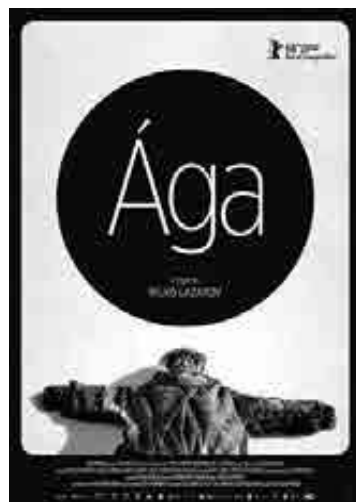


**БЛИСКОСТ - награден филм**

Сценаристот на филмот, Симеон Венциславов, беше гостин на *КинеНова*, кој на панел-дискусијата по проекцијата на филмот рече дека тој е работен четири години и е снимен во Сибир на 5.000 километри далеку од земјата производител, како и на 30 степени под нулата, што било и најголем проблем за екипата. Филмот добива пофалби за описот на животот во екстремни услови. Токму во Сибир добил награда од публиката во конкуренција на јакутски филмови.

...

Така, и од оваа трета фестивалска година на *КинеНова* – сеќавањата на повеќето од 70-те филмски проекции, панел-дискусии, предавања и работилници – ќе траат, а *КинеНова* продолжува со својата мисија во индустријата на сонштата...



**АГА**

М-Р ЖИГОР СТАРДЕЛОВ

## НЕДЕЛА НА МЕЛОДРАМАТА

**- за 37. издание на Фестивалот на  
немиот филм – Порденоне, 2018 -**



Чудна оваа земја Италијава. Еве десетина години по ред како одам во Болоња, Сачиле и Порденоне, а возовите, сè уште, и ден-денес – им се точни. Во 10:42 минути тргнува. И сè уште се чисти... и здрави... и полни.

Што ми беше муабетот? А, за 37. издание на Фестивалот на немиот филм. Можеби ќе звучи чудно, но немиот филм треба

сериозно да се сфати. А страста и знаењето можат да одат рака под рака. Но, како и да е, поентата е филмовите да се прикажат, за архивите и да се гледаат, за публиката, на големото платно. А во некои случаи, за одредени наслови – долги години изгубени и денес повторно откриени – архивите да обезбедат нови филмски копии, што претставува оддавање своевидна почит и благодарност на историчарите на немиот филм.

Програмата, како и секоја година, извонредно богата, разновидна, интересна. Годинава, за прв пат, бев присутен речиси за целото времетраење на фестивалот. Доколку ви напишам за сите филмови што годинава ги изгледав на „Џјорнате“ (Giornate), веројатно целиот број на „Кинопис“ немаше да има доволно простор. Но, во неколку збора, имам впечаток дека годинешната програма беше најдобра од сите што досега сум ги проследил. Годинешната програма беше поделена на следниве циклуси (селекции, засебни програми): „Џон М. Стал“ (John M. Stahl), „Парадата мина покрај... 50“ (The Parade's Gone By... 50), „Оноре де Балзак“ (Honoré De Balzac), „Марио Бонар“ (Mario Bonnard), „Џон Х. Колинс кај Едисон“ (John H. Collins at Edison), „Скандинавски филм“, „Јапонскиот нем филм се електрифицира“



(The Japanese Silent Cinema Goes Electric), „За неа, за него, рекламите во немата ера“ (For Her, For Him, Advertising In the Silent Era), „Навраќање кон каноните“ (The Canon Revisited), „Раниот филм“ (или „Почетоците на филмот“ / Early Cinema) и „Повторнооткриени и реставрирани“ (Rediscoveries and Restorations).

На почеток, нешто како фуснота: преводите на насловите најчесто се од англиските наслови, но се во моја слободна интерпретација, според содржината на филмовите.

### Мелодрамата на Стал и по неа

Свезда на годишното фестивалско издание, барем за мене, беше Џон Малколм Стал, еден од најпознатите и секако, надмоќен режисер на мелодрамата, односно на т.н. „женски филмови“. Неговата силна поврзаност со мелодрамата е клучна за неговото долгогодишно запоставување, иако уште на почетокот на својата кариера добивал пофалби за своите режисерски остварувања. Но, со текот на времето, неговите извонредни мелодрами веќе не се предмет на критички презир или рамнодушност. Во негов прилог беше и селекцијата на негови филмови од немата ера. Тоа беше извонредна можност да се процени и оцени неговата невидена работа за време на неколкудецениската кариера. Голем дел од неговите филмови беа достапни за прв пат на фестивалот, најмногу благодарение на напорите на *Конгресната библиотека* од Вашингтон (Library of Congress), односно на нејзиниот аудиовизуелен архив, *Националниот аудиовизуелен конзерваторски центар* (National Audiovisual Conservation Center, познат и како Packard Campus for Audio-Visual Conservation).

На „Џјорнаше“ (*Giornate*) беа прикажани осум карактеристични и исклучителни остварувања на овој Американец со еврејско потекло. Роден е во еврејско семејство во 1886 година во Баку, Азербејџан, како Јакоб Морис Стрелитски. Како дете, со семејството се сели во Соединетите Држави и својот прв краток филм го режира во 1914 година. Во раните 20-ти години на XX век се здружува со Луј Б. Маер (Louis Burt Mayer) со кого е дел од тимот што го создава *Студиото МГМ* (Metro-Goldwyn-Mayer). Во 1927 година, Стал е еден од триесет и шесте основачи на *Американската академија за филмска уметност и наука* (Academy of Motion Picture Arts and Sciences). Стал успешно работи како режисер и продуцент и во периодот на звучниот филм. За својот придонес во филмската индустрија, во 1960 година, тој добива звезда на *Холивудската улица на славниите* на булеварот „Холивуд“.

Пред да ги погледнам шесте филма на Стал, не верувај дека мелодрамата, како жанр, ќе ми биде

привлечна, уште помалку интересна, но по Стал, сè е некако подруго. Првата карактеристика по гледањето на филмовите е приказната за љубовниот триаголник меѓу жена и двајца мажи. Но, впечатокот малку по малку се менува и ја забележуваат нишката што Стал ненаметливо ја вметнува во филмовите. Како што минува времето, Стал станува сè подуховит, сè поприсутен е хуморот. Не знам дали поради неговото созревање или едноставно поради вкусните на публиката. И сега нешто накратко и за филмовите.

Необичната приказна на филмот НЕГОВИОТ СИН (The Child Thou Gavest Me, 1921) има уште понеобичен крај. Главниот женски лик (Норма) е вљубен во еден маж (Том), но поради инсистирањето на мајката, треба да се жени со друг (Едвард). Двајцата мажи, нормално, се пријатели. Исто така, поради нејзината мајка, „непосакуваното“ бебе е отргнато од Норма, која верува дека тоа починало на нејзиното породување. По низа случајни околности, детето се појавува во семејството, на денот на свадбата. Средбата меѓу мајката и синот е карактеристична за „мајчинските“ мелодрами. Но, што е со таткото, односно со сопругот? По низа перипетии и заплети, на крај излегува дека тоа е еден ист човек. Норма е медицинска сестра во болница за време на војната и лекува еден ранет. Во моментите на воените дејствија и разурнување на болницата, ранетиот ја силува Норма.

Женската фрустрација со бракот и можните алтернативи се честа тема кај Стал. ПЕСНА НА ЖИВОТОТ (The Song of Life, 1922) започнува среде пустина, во колиба покрај железничка пруга, опкружена со песок. Мажот работи на железницата, а жената е осудена на миене садови. Мечтае да се пресели во блискиот град, но мажот не сака ни да слушне. Еден ден жената заминува и ги остава мажот и малиот син. Мажот брзајќи да ја сопре, гине на пругата. Во вториот дел, мајката, во поодминати



*The Song of Life, 1922*

години, сè уште мие садови, но поради староста е сè побавна и затоа останува без работа. Бидејќи нема пари, принудена е да го напушти станот. Сосема случајно, ја прифаќа млад маж, писател, кој со својата сопруга живее еден кат подолу, и таа живее кај нив помагајќи им во домашните работи. Мажот ја пишува својата животна приказна, но романот не е завршен, бидејќи не знае што е со неговата мајка. Младата сопруга, незадоволна од нивната финансиска состојба, си наоѓа богат љубовник, кој воедно треба и да е издавач на книгата на нејзиниот сопруг. Сопругот дознава, го убива издавачот, но старицата се пријавува во полиција. И двајцата се во полициска станица каде што се дознава дека старицата е, всушност, неговата мајка. Издавачот го преживува обидот за убиство, тие се ослободени, синот го завршува романот, сопругата се враќа дома и сите среќно си живеат.

Жанровски, СОПРУЗИ И ЛУБОВНИЦИ (*Husbands and Lovers*, 1924) е мелодрама/комедија, а темата е разводот и повторното венчавање. Еден од моите фаворити. Филмот започнува со долга, детална сцена за еден брачен пар и нивната секојдневна утринска рутина. Во долгите подготовки на мажот за работа, жената, подредена на обврските, не изгледа баш привлечно, за што сопругот ја укорува, кога заминува на работа со својот пријател и колега. Жената решава да се дотера и купува нова гардероба. Следното утро, таа се среќува, а мажот е принуден сам да се подготвува за работа. Каков е тој хаос, може да погодите. Но, тоа не е важно. Важно е дека убавината на

сопругата е забележана единствено од пријателот на мажот и меѓу нив се раѓа љубов. Жената заминува со љубовникот и се подготвуваат за венчавка. Но, пресвртот настанува со сцената на замена на идентитетот, непосредно пред свадбата. Прекрасна сцена, извонредно снимена во темна соба, со многу малку извор на светло. Жената е во сенка, со малку светло на лицето, кое доаѓа од прозорецот покрај кој седи и го очекува својот љубовник, со кого треба да се мажи. Во собата влегува, по грешка, нејзиниот бивш сопруг и стои во целосна темнина. Кога го слуша признанието на својата бивша сопруга, која му зборува на својот иден сопруг дека сака друг маж, исчекува кон светлината и кратко се забележува неговиот лик, малку осветлен, до половина, но веднаш се враќа назад во темнината. Кратко потоа заедно заминуваат среќни. Филмот започнува со телоп: „Посветено на ‘сиромавите’ жени кои имаат мажи“, а завршува со телоп: „Жената што два пати ќе се омажи за ист маж или многу го сака или е луда“.

Може да се каже дека ПАТЕКА НА СЕЌАВАЊЕТО (*Memory Lane*, 1926) е скапоцен камен меѓу немите филмови на Стал. Нежна сатирична мелодрама. И на почетокот, повторно телоп: „Најстарата приказна некогаш раскажана. Двајца мажи и една жена“. Вечерта пред свадбата со Џим, Мери излегува од семејната куќа и се среќава со Џо, пријател што долго време бил отсутен од градот. Се шетаат покрај нивното училиште, каде што група ученици ја пеат баладата „Memory Lane“ и во паркот во кој се заљубиле. Мери му признава дека била подго-



*Husbands and Lovers*, 1924

твена да го чека довека, но сега е веќе предоцна, мора да го одржи ветувањето и да се омажи со Џим. По свадбата, младоженците цела вечер случајно заглавуваат во автомобилот, кој по грешка го вози Џо, им снемјува гориво. Во оваа сцена доаѓа до израз умешноста на Стал за вметнување на комичното во драмата. И кога по неколку години Џо ги посетува брачниот пар и нивното бебе, се однесува многу чудно кон Мери. Од едноставна причина. Да не ја расипе среќата на жената што сè уште ја сака.

Филмот ВО СТАРИОТ КЕНТАКИ (In Old Kentucky, 1927) е последниот филм на Стал за МГМ и негов последен нем филм. Филмот претставува своевидна пресвртница и разделување на Стал од женските мелодрами и лесните комедии. Приказната е за богато семејство од Кентаки кое поседува расен тркачки коњ, голем шампион. Но доаѓа војната, синот заминува во војска, коњот е заплнет од воената управа и е испратен на фронтот. Како резултат на војната, семејството осиромашува. По завршувањето на војната, синот се враќа дома. Пред војната, Џими е грижливо, добро момче, но по враќањето, тој е пијаница и разуздан коцкар, кој се расправа со сите блиски. Таткото го исфрла синот од домот. На еден пазар, таткото сосема случајно го наоѓа стариот коњ и го купува. Но, дури потоа забележува дека коњот е сериозно повреден. По долготраен тренинг, коњот е повторно во форма, но за жал, таткото нема

пари да го пријави на познатата трка. Синот го плаќа учеството на трката и се разбира, коњот победува. Семејството е повторно заедно.

### А парадата сè уште минува

Во чест на 50-годишнината од појавувањето на книгата „Парадата мина покрај...“ (The Parade's Gone By...) на Кевин Браунло (Kevin Brownlow), авторот годинава добил *carte blanche* да избере шест филма што сакал да ги види на *Giornate*.

Неговиот избор за овој омаж може да се смета за малку чуден. Само „Покриениот вагон“ (The Covered Wagon) и „Огновите што тлеат“ (Smouldering Fires) имаат вистинско внимание во книгата, додека „Работник за по дома“ (The Home Maker) и „Новата љубов“ (The Mating Call) не се ни спомнуваат. Но, поентата била да се прикажат филмовите што тој сакал да ги види на големиот екран, а во некои случаи, како со „Огновите што тлеат“ и „Капетанот Блад“, филмските архиви го прекршиле своето правило да обезбедат нови копии, само за да му се оддадат почит и благодарност на еден од најзначајните историчари на немиот филм.

За време на мојот престој во Порденоне, едвај стигнав да погледнам 4 филма од оваа селекција.

И повторно мелодрама. Единствен филм, мислам, каде што љубовниот триаголник е составен



Smouldering Fires, 1925

од две жени и еден маж. Иако „Огновите што тлеат“ или „Жената што љубеше предоцна“ на режисерот Кларенс Браун („Smouldering Fires“, Clarence Brown 1925) не се сосема „женски филмови“, тоа е сепак интеллигентна, потресна и убава приказна за 40-годишна жена која наследува фабрика од татко си. Таа (Џејн) е строга директорка, сè додека не се вљуби во многу помлад вработен во фабриката (Роберт). Во заедничката среќа ја подготвуваат свадбата, сè додека не се појави помладата сестра на директорката (Дороти). Роберт и Дороти веднаш се вљубуваат, но немаат смелост да ѝ кажат на Џејн. Џејн, веќе свесна за големата разлика во години, сфаќа што се случува...

Првата верзија на една од најголемите пиратски приказни. КАПЕТАНОТ БЛАД на режисерот Дејвид Смит (Captain Blood, David Smith 1924) е приказна за Питер Блад, млад ирски лекар, кој одбива да учествува во бунтот против Џејмс II, кралот на Англија и Ирска. Но, лекува ранет бунтовник и затоа е уапсен и испратен во ропство на Барбадос. Него и неговиот пријател Џереми ги купува злобниот бискуп, за својата внука Арабела. Блад со другите робови организира бунт, тие бегаат и преземаат шпанска галија. Блад и неговиот екипаж стануваат пирати и сеат страв на Карибите. Тој ги победува Французи-

те во кралското пристаниште и како награда е именуван за гувернер на Јамајка и се жени со Арабела. За мене, филмот е за нијанса предолг, на моменти бавен. Но, има неколку извонредни масовни сцени, а особено е импресивна сцената на главната битка која завршува со голема експлозија на брод. Веројатно втората верзија на Мајкл Кертис, со Ерол Флин и Оливија де Хевиленд е многу попозната.

Третиот филм од изборот на Браунло, НЕПРИЈАТЕЛОТ на Фред Нибло (The Enemy, Fred Niblo, 1927), со прекрасната Лилијан Гиш (Lillian Gish), е вистински антивоен филм. Паули и нејзиниот дедо, мирољубив професор, живеат во Виена. Во предвечерјето на војната, Паули се мажи со студентот Карл, син на богат бизнисмен, кој набргу мора да замине на фронтот. Во меѓувреме, нејзиниот дедо останува без работа поради предавањата дека војната е фаволска работа, а Паули сфаќа дека е бремена. Бргу по породувањето, таа е принудена да стане проститутка, за да му купи млеко на бебето. Разликите во ставовите за војната, меѓу дедото на Паули и таткото на Карл, кој финансиски профитира од војната, се огромни, тие се караат и професорот не сака да ги земе понудените пари. Страдањето на Паули се зголемува кога добива вест дека Карл загинал во битка, а наскоро умира



*Captain Blood, 1924*

и нејзиното бебе. За жал, среќниот крај по завршувањето на војната, кога Карл се враќа дома жив и здрав, а професорот е вратен на работа, не може да го намали драматичното влијание на претходните сцени. Задоволството од филмот не може да го намали ниту фактот дека последната, деветтата ролна од филмот недостасува, што во овој случајот е надополнето со фотографии и телопи.

**РАБОТНИК ЗА ПО ДОМА** на Кинг Багот (The Home Maker, King Baggot, 1925) веројатно е еден од забравените класици на немиот филм. Прекрасна драма за стереотипите за положбата и улогата на мажот и жената. Мажот (Лестер), не толку способен чиновник, останува без работа. За да го искористи осигурувањето за добросостојбата на жена си и децата, се обидува да се самоубие, но останува парализиран во количка. Така, неговата способна жена (Ева), која дотогаш беше домаќинка, е принудена да најде работа. Се вработува и многу бргу напредува во кариерата, додека Лестер се грижи за домот и децата. Тие се многу посреќни од претходно. Во една прилика, кога постои опасност да избувне голем пожар во домот, Лестер станува од количката, го гасне огнот и ги спасува децата што спијат. Неговата тајна продолжува да ја чува за себе.

### Балзак

Годинава посебен дел беше посветен на Оноре де Балзак, автор чишто дела биле адаптирани за филм во зачудувачки голем број низ Европа и САД. Сепак, бројот на сочувани, „преживевани“ филмови е депресивно мал. На пример, од повеќе од 25 италијански адаптации, се чини дека постои само една! Неговите извонредно живи карактеризации и богати детални описи природно се податливи за кинематографски дела, кои и денес продолжуваат да ги инспирираат режисерите.

Долгометражната верзија на **МАДАМ ЛАНГЕ** на Андре Калмет (Madame de Langeais, André Calmettes, 1910), приказна за љубовта уништена од кокетирање, се појави во 1927 година, под наслов **ЉУБОВ**, а во режија на Пол Цинер (Liebe, Paul Czinner). Првата верзија е навистина неверојатно кратка, само 8 минути. Иако критиката ѝ била исклучително наклонета на долгата верзија, мене не ми остави особен впечаток.

### Непознатиот скандинавски филм

Еден од главните акценти на минатогодишниот фестивал беше делот за скандинавската кинематографија. Годинава фестивалот повторно се наврати на скандинавскиот филм со уште пет, малку видени наслови, сведочејќи за богатствата што треба да се откријат во нордиските земји. И не само од

режисерите кои мислиме дека ги знаеме, како Карл Теодор Драјер (Carl Theodor Dreyer), туку и од релативно непознати автори надвор од тој регион, вклучувајќи ги и Иван Хедквист (Ivan Hedqvist) и Руне Карлстен (Rune Carlsten). Годинава програма-та беше насловена „Шведски предизвик - 2“.

Во оваа селекција би ја истакнал норвешката интересна приказна **ИРВАСОТ/ЛОСОТ ДУХ** на Валтер Фирст (Troll-Elgen/The Ghost Elk, Walter Fürst, 1927). Во едно норвешко село постои приказна за натприродните моќи на еден ирвас/лос, нешто како дух во животинска форма. И се разбира, ни еден ловец не може да го улови. Еден од ловците, младиот и сиромав Ханс, е вљубен во Ингрид, ќерка на богатиот фармер Халстеин. Таткото на Ингрид за свој зет повеќе го сака богатиот одгледувач на коњи Гунар и во моментот кога сфаќа дека Ханс сака да се ожени со неговата ќерка, му вели дека ќе го дозволи тоа единствено ако Ханс го улови ирвасот/лосот дух. На крајот, по низа несагани случки, недоразбирања и патешствија низ норвешките градови, села и прекрасни пејзажи, Ханс го убива ирвасот/лосот и Халстеин е принуден да го исполни своето ветување.

### Изгубени па најдени, и реставрирани па прикажани

Но, шведски филмови беа прикажани и во другите селекции!!! Можеби најочекуваниот наслов беше претходно изгубениот филм на Виктор Сјестрем (Victor Sjöström) – психолошката драма **ЦЕНАТА НА ПРЕДАВСТВОТО** (Judaspengar, 1915), случајно откриена минатата година во *Францускиот филмски архив CNC* (Centre National du Cinéma, Bois d'Arsy), која беше прикажана во секцијата „Повторнооткриени и реставрирани“. Пронајдената нитратна дистрибутерска копија е дигитализирана и реставрирана во *CNC*, а реконструкцијата и рекреирањето на шведските телопи, во *Шведскиот филмски институт*. Моралната драма на предавството меѓу двајца пријатели е во центарот на дејствието. Мажот останува без работа и за да обезбеди лекови за болната жена и храна за малото дете, го замолува пријателот да одат во забранет лов. Таму случајно тој убива еден од ловочуварите, но пријателот е пронајден на местото на злосторството и осуден. По низа внатрешни битки, со ѓаволот и со самиот себе, виновникот се предава. Воведната сцена е извонредна. Долг кадар во движење напред, камерата еднадвор, преку прозорецот влегува во собата во која се главните протагонисти, мажот, болната жена, детето и докторот. Маестрално. Филмот изобилува со вакви визуелно впечатливи секвенци.

Еднакво возбудлива, како и во случајот со Сјестрем, беше можноста конечно да го видиме **ЗА-**

БРАНЕТИОТ РАЈ на Ернст Лубич (Forbidden Paradise, Ernst Lubitsch, 1924), верзија најблиску до оригиналот, од сите претходно достапни, благодарение на макотрпната реставрација од страна на *МоМА – Музејот на современа уметност од Њујорк* (МоМА – Museum of Modern Art), поддржана од *Филмската фондација* и *Фондацијата на семејството на Џорџ Лукас*. Филмот е реконструиран околу 90% од оригиналната должина. Одредени скокови во дејствието се пополнети со дуплицирање на кадрите, а една сцена е целосно дигитално реконструирана. За да ја прослави оваа голема реставрација, фестивалот се погрижи гостинка во Порденоне да биде и Никола Лубич (Nicola Lubitsch), ќерка на режисерот. А мајсторот си е мајстор. И повторно извонредната Пола Негри (Pola Negri). И овде би можел да завршам. Но, само накратко. Лубич маестрално ја води, како што изгледа, современата приказна, или ако повеќе сакате, приказната со современи детали!?! Катерина е кралица на мало кралство во 18 век, во кое одеднаш се појавува современ детал, автомобил во средина на феудалниот пејзаж. Или, пак, кралица која повеќе се грижи за фризура, по најнова „француска мода“, отколку за „државничките работи“. Нејзината страст кон младиот и убав полковник Алексеј, како и во другите филмови на Лубич, е уништувачка. Па така, Алексеј не е ниту прва, а нема да биде ни последна љубов на Катерина. Тоа е сосема јасно од последната сцена со францускиот амбасадор, кој, патем, дојде со споменатиот автомобил, на почетокот на филмот.

Во оваа програма беше прикажан и филмот ПРИМАБАЛЕРИНА на режисерот Мориц Стилер (Balettprimadonna, Mauritz Stiller, 1916). Уште една мелодрама за љубовта на ќерката на еден фармер со сиромашен виолинист, кој ја убедува да се запише на балетска академија. Таа станува позната балерина, се вљубува во гроф, додека нејзиното момче е на студии и рабо-

та во странство. Кога виолинистот се враќа дома, тие повторно се среќни заедно. Реставрацијата на филмот е направена од две копии пронајдени во архивите во Сарагоса и Мадрид, а кадрите и шведските телопи кои недостасуваат се заменети со фотографии.

### Јапонскиот нем филм се електрифицира

Уште повозбудливо продолжение од минатата година беа двата јапонски филма од доцниот период на немиот филм, со синхронизирани партитури, ТОКИО ОНДО (Tokyo ondo, 1932) на Хотеи Номура (Hotei Nomura) и ПАДОТ НА ОСЕН (Orizuru Osen/The Downfall of Osen, 1935) на Кенџи Мизогучи (Kenji Mizoguchi). Особено впечатлив дел од јапонската селекција, за мене, беше најдолгата сочувана верзија на комедијата НЕМИРНОТО МОМЧЕ (Tokkan Kozo/Straightforward Boy, 1929) на Јасуџиро Озу (Yasujiro Ozu), која беше прикажана во селекцијата „Повторнооткриени и реставрирани“. Малото момче Такан Козо е во центарот на дејствието и главен проблем. Такан е киднапиран од итриот крадец Бункичи кој го носи кај шефот. И тука почнуваат перипетиите и проблемите за киднаперот и неговиот шеф. Најпосле уморниот Бункичи е принуден да се ослободи од својот плен Такан. Нешто што е многу полесно да се каже отколку да се направи.



*Tokkan Kozo, 1929*



*Körkarlen, 1921*

### Навраќање на класиката

Психолошката драма на Сјестрем ФАНТОМСКАТА КОЧИЈА (*Körkarlen/The Phantom Carriage*, 1921) беше прикажана во програмата „Навраќање на каноните“. Одличен филм со комплексна нарративна структура и многубројни двојни експозиции (понекогаш дури и по четири), каде што живите и мртвите, „реалниот“ и „духовниот“ свет егзистираат еден покрај друг и еден со друг. Успешен систем во кој се прикажани односите меѓу луѓето и како тие се обликувани од надворешните околности. Од пожртвуваната љубов до стравот од Бога. Главниот лик, кој патем го игра самиот Виктор Сјестрем, е алкохоличар, „опасен“ за љубовта, за семејството и за пријателите, кој преку фантазмагоричните сцени за време на пијанството го проживува својот живот, се среќава со смртта и се враќа на вистинските вредности.

Во оваа секција беше прикажан и филмот на Лев Кулешов, НЕОБИЧНИТЕ АВАНТУРИ НА Г. ВЕСТ ВО ЗЕМЈАТА НА БОЛШЕВИЦИТЕ (Необыкновенные приключения мистера Веста в стране большевиков, Лев Владимирович Кулешов, 1924). Филмот се смета за зачетник на советската филмска авангарда. Во него, под влијание на американската кинематографија, измешани се голем број жанрови: вестерн, акција, драма, трилер, комедија. Кулешов користи сосема нов актерски стил. Секоја емоција е поврзана со соодветно движење. Филмот изобилува со акробатски сцени на бркотници и тепачки и емотивни гримаси и движења. Карактеристично за актерската екипа е што сите главни актери подоцна стануваат режисери (Всеволод Пудовкин и Борис Барнет, на пример). Инаку, што се однесува до содржината на филмот, самиот наслов кажува сè: просечен Американец оди во Советскиот Сојуз, каде што е заробен и ограбен од банда на „страшни Болшевици“. Американскиот вестерн, префрлен во Русија, неминовно завршува како комедија.

Овде мора да го издвојам и извонредниот филм ПОСЛЕДНИОТ МОХИКАНЕЦ на Морис Тур-



*The Last of the Mohicans, 1920*

не и Кларенс Л. Браун (*The Last of the Mohicans*, Maurice Tourneur, Clarence L. Brown, 1920). Турне го сметаат за наследник на Дејвид Грифит (*David Wark Griffith*) и „поет на платното“. Бидејќи Турне не сакал да снима екстериери, тука брилијантно работата си ја завршил неговиот добар пријател и соработник Браун. Но, поради тешката болест на Турне, филмот го завршува Браун, кој со овој филм израснува во извонреден, успешен и познат режисер. Инаку, приказната за последниот Мохиканец веројатно е позната секому...

Дополнителна возбуда на и така богатата програма донесоа селекциите на неодамна реставрираните кратки комедии од *Паџе Кок* (*Pathé Kok*), снимени на 28мм филмска лента, како и рекламите, рекламните филмови од тој период, играни и анимирани, кои поттикнаа нови рефлексии на овој занемарен жанр.

Организаторите на фестивалот со право можат да бидат горди и да се фалат со музиката и со светски познатите музичари кои секоја година настапуваат. Музиката е рамноправен учесник во создавањето на перцепцијата за секој филм посебно и за фестивалот воопшто. Нераскинлив дел и придружник на секое филмско дело, што би рекол директорот на фестивалот, Џеј Вајсберг, „ветени сопругници“. Во чест на незаменливата група славни музичари, од годинава се востановува и нова награда, „*The David Gill Pordenone Silent Film Music Award*“, која ќе се доделува за најистакнатата импровизирана придружба на фестивалот.

...

И на крај, да споменеме дека добитници на годишната награда „Жан Митри“ се нашата колешка, филмолог, истражувач и историчар Камил Блот-Веленс (*Camille Blot-Wellens*) и Расел Мерит (*Russell Merritt*), професор на *Универзитетот Беркли* од Калифорнија...

Д-Р АТАНАС ЧУПОСКИ

## ХРОНОТОПОТ ВО „ЈАД“ И „ТАЈНАТА КНИГА“

Предмет на овој текст е актуализирањето на средновековниот хронотоп во играните филмови ЈАД и ТАЈНАТА КНИГА, односно начинот на кој во современата македонска историографија и кинематографија се перципира византиската епоха, од историски аспект многу значајна за формирањето на културниот идентитет на нацијата. Преку интердискурзивно, компаративно читање на филмските наративи, направен е обид што поисцрпно да се интерпретираат фактите поврзани со колективната културна меморија на Македонците, актуализирани во двата филма.

Истовремено е резимиран начинот на кој македонската научна/историографска мисла и уметничката/кинематографска перцепција се соочувале/ат со спротивставените доминантни древни сакрални наративи на епохата: православно христијанско учење и богомилската ерес/движење, кои, како оформени верски и културни идентитети, во одредени периоди, биле/се санкционирани/фаворизирани, и во пропагандни цели, од научните/историографските/уметничките/политичките авторитети во современата македонска држава.

### КОИ/ШТО БИЛЕ БОГОМИЛИТЕ?

„Дали гледате, браќа, колку ѓаволот ги поразил нив, па го отфрлаат светото крштевање и се гнашат од новороденчињата кои се крштеваат? Ако случајно погледнат мало дете, од него се гнашат како од лоша смрдеа: се нервираат, плујат, си ги покриваат очите, иако самите тие се смрдлива реа за ангелите и за луѓето...“ (Велев, 2011а: 75).





Плакаѝ за филмоѝ **ЈАД**

Овие зборови ги изрекол свештеникот Козма, во својата прочуена „Беседа против новопројавената ерес на богомилите од недостојниот Козма презвитер“, за која повеќемина научници се согласуваат дека е напишана во првата половина на XI век, во Охрид, веројатно на грчки јазик. Исто така, поголемиот дел од научниците денес се согласуваат со констатацијата дека богомилската ерес, втемелена на старите источни еретички дуалистички учења (маздеизмот, гностицизмот, манихејството, масалијанството, павликијанството), чии приврзаници (Персијци, Ерменци, Печенези) бегајќи од прогоните се населувале на Балканот, се јавила во X век, во Македонија, која тогаш влегувала во составот на средновековната бугарска држава.

„Се случи, во годините на правверниот цар Петар, во бугарската земја се појави поп по име Богомил, поточно е да се рече Богунемил. Тој прв почна да ја проповеда ереста во бугарската земја“ (Драгојловиќ, 2003: 65), соопштува презвитер Козма, опишувајќи ги богомилите како лицемерни и подли.

Отец Стефан Санџакоски издвојува седумнаесет еретички тези на богомилите изложени во „Беседата“ на презвитерот Козма:

„1. Хулат на преданието и на уставот на светите Цркви; 2. Не го почитуваат чесниот Крст; 3. Не ги



Плакаѝ од филмоѝ **ТАЈНАТА КНИГА**

почитуваат светите икони и светителите; 4. Хулат на чудата Божји и велат дека ѓвалот ги прави; 5. Бог не ги создал небото и земјата; 6. Ја презираат Евхаристијата и велат дека Бог не ја востановил; 7. Ги презираат светите Тајни црковни, литургијата, молитвата и др.; 8. Ги презираат свештениците и ги нарекуваат фарисеи; 9. Хулат на св. пророк Мојсеј и на останатите пророци и на нивните книги; 10. Не ја почитуваат Богородица Мајка и за Неа грдо се изразуваат; 11. Не го почитуваат св. Јован Крстител и го нарекуваат антихрист; 12. Велат дека ѓвалот го создал небото, сонцето, ѕвездите, воздухот, земјата, човекот, крстовите, црквите и сè што е на земјата; 13. Ѓвалот дозволил брак, јадење месо и пиење вино; 14. Го отфрлаат светото крштевање и се гнасат од децата што се крштеваат; 15. Не Го исповедаат Христос, Кој творел чуда; 16. Не ги слават празниците, ниту памтењето на мачениците, ниту веруваат во моќта на светите мошти; 17. Учат дека не треба да ѝ се покоруваат на властелата, презирајќи ги богатите и оние што работат за царот“ (Санџакоски, 2003: 93-94).

Научниците се согласуваат дека богомилската ерес не е нова вера, ниту дека настанала со отцепување од православната Црква, туку дека нејзините корени лежат надвор од христијанството и дека таа претставува повисок степен во развојот на источните вероучења, измешани со христијански елементи (Савић, 1878: 48). Некои проучувачи акцентот го ставаат на синкретизмот на паганската религија на Словените со богомилството (Чаусидис, 2003: 11).

И покрај почетниот подем, богомилството не можело да фати корен ниту посериозно да влијае врз развојотот на православната култура во Македонија. Црквата се борела против ереста така што ги преведувала светоотечките толкувања на старозаветните списи кои богомилите ги одрекувале.

## МАКЕДОНСКАТА ИСТОРИОГРАФИЈА И СРЕДНИОТ ВЕК

Интересот на македонската историографија за богомилите се јавува уште пред почетокот на институционално организираната историска мисла во Македонија. Имено, корифејот на македонската модерна поезија, Коста Солев Рацин, есента 1939 г., само неколку месеци по објавата на „Бели мугри“, ја пишува студијата под наслов „Богомилите“, која во 1948 г., под уредништво на Блаже Конески, *Земскиот одбор на Народниот фронт на Македонија* ја објавува под наслов „Драговитските богомили“. Согласно со неговиот идеолошки светоглед, во оваа студија Рацин го изнесува својот апологетски став за богомилите како своевидни средновековни револуционери: „Христијанството кај нас отпрвин беше противнародно. Тоа е проповедано како нова вера со цел да го оправда новото социјално устројство, феудализмот. Тоа доаѓало во судир со сите правни, социјални и морални појави кај народот. Притоа сувата, апстрактна, безживотна догматика на византиското христијанство одвај можеше да го загрее срцето на народот. Само богомилите успеаја со својата жива и народна интерпретација на христијанството да ги всадат во народот своите најдобри човечки традиции...“ (Рацин, 1948: 10).

Повоената македонска историографија, обремената со атеистички претензии, како да ги презеде овие насоки од студијата на Рацин и во подолг период пишувајќи за средниот век, оперираше со термините: „феудална експлоатација“, „класна борба“, „богомилско движење“, „народни маси“, „феудален гнет“, „духовен гнет“ итн. Така, во репрезентативната тритомна прва пообемна „Историја на македонскиот народ“ (1969) стои: „Положбата на потчинетото македонско население се влошила особено во средината на X век, во времето на владеењето на царот Петар, кога доходните завојувачки војни престанале за бугарската држава, па сега преку наметнување на дополнителни давачки и засилување на феудалната експлоатација требало да се задоволуваат потребите на огромниот воено-административен апарат на дворот и црковните великодостојници. Сево ова, од своја страна, довело до осетно заострување на класната борба и до појавата на богомилското движење“ (Стојановски, 1969: 111).

Лесно се забележува фаворизирачката улога што му се дава на богомилството кое се претставува како заштитник на обесправените, наспроти Црквата, која има улога на експлоататор. Тогашната историографија не е заинтересирана за духовните аспекти на богомилската ерес, туку пред сè за нејзините социјални импликации.

Сепак, врв во пропагирањето на „богомилското движење“ претставува зачудувачкото изедначување на личноста на попот Богомил со свети Климент Охридски Чудотворец, кому, се разбира, епитетот „свети“ секогаш му се одзема: „Две циновски фигури стојат на прагот на македонската историја: Климент Охридски и поп Богомил. Првиот – просветител и книжевник, што со своето дело претставува гордост не само за Македонија, туку и за целото словенство, и вториот – идеолог и револуционер, чие еретичко учење стана знаме на угнетените маси од цела Европа во средните векови. Иако овие двајца современници, секој за себе, претставуваат своевидна величина, сепак погледнато објективно на значењето на нивните дела, на зафатот што го сторија тие во однос на Македонија и тогашна Европа, неспорно е дека попот Богомил иако ученик на Климент (неверодостојна теза, з.м.), е позначајна и попривлечна фигура што ја исфрли македонското општество уште во мугрите на раниот среден век“ (Ташковски, 1949: 13).

Дека идеолошки обоената историографија сè уште жилаво опстојува, доказ е и следниов навод: „Бунтот на експлоатираните широки народни маси достигнал класна поента, заснована врз религиозна идеологија. Него (богомилството, з.м.) го прифатиле широките обесправени маси и добило неверојатно широки размери. Посебно високо го издигнува недовојбениот социјален белег (...). Тоа се претвори во идеолошка база на општествените и класните судири, во кои бил одразен револтот и незадоволството на народот од економскиот и политичкиот гнет. Прерасна во народно движење кое се осмелило да ѝ даде отпор на бирократизираната црковна хиерархија“ (Стојчевска-Антиќ, 2003: 171-172).

На ваквите тенденциозни квалификации, изречени од самиот врв на македонската историска мисла, со право се спротивставува отец Стефан Санџакоски. Според него, современата историографија речиси сосема го игнорира теолошкиот фактор во истражувањето на византиската култура, оптоварена е од позитивистичките научни категории и низ нивна призма ги набљудува културните движења на средниот век. Тој констатира дека досегашните содржински и методолошки истражувања на средновековната култура останале недоречени или сосема погрешно разбрани, поради „богословскиот аналфabetизам“ на луѓето што се занимавале со овие теми. „Актуелните состојби во македонската наука и култура укажуваат на тоа дека минуциозното и автентичното познавање на патристичката философија и теолошката наука е ретко среќаван квалитет. Апостолската и патристичката традиција беше штетно занемару-

вана за сметка на една богоборна идеологија. (...) Не ќе може да се има вистинско знаење за македонската православна цивилизација и култура без одлично и неколебиво познавање на византиската теолошка философија. Со помош на еден таков историзам, согледувањето на резултатите на византиско-словенската, поточно, православната култура на Македонија, ќе биде ослободена од извесни ригидни идеолошки схеми, создавани по мерата на еден претенциозен и вулгарен социјализам“ (Санџакоски, 2003: 59-60).

Тој наведува еден карактеристичен пример со кој ја поткрепува изнесената теза, потенцирајќи дека секогаш кога се афирмира делото на светите браќа Кирил и Методиј и нивните свети ученици, нашата наука ја игнорира личноста на светиот патријарх цариградски, Фотиј, според него, најмаркантна фигура на византиската наука, теологија, историја и култура, под чие директно влијание се наоѓа севкупното дело на светите Седмочисленици. „Заборавајќи дека словенските просветители и научители се првина на византиската Црква, како и фактот дека Охридската архиепископија е нејзин духовен пород, нашата наука ги афирмира ненавидниците на нашите духовни и културни содржини, какви што се повампирените месалијанци – богомилите, поради нивниот антиинституционален став спрема, божем институционалната Црква и поради бунтовно изречените социјални реформи на средновековното феудално општество во Византија“ (Санџакоски, 2003: 60).

## СРЕДНИОТ ВЕК ДЕНЕС

Помладите историчари не се оптоварени со идеолошките притисоци на претходната епоха, но како своевидно наследство, постарите колеги им го оставиле афирмативниот однос кон богомилството, па така, наместо „богомили-револуционери“, имаме „богомили-гностици“, чувари на тајни знаења и промоција на богомилите како големо национално богатство, наспроти Византија, која сè уште се претставува како окупатор. Сега се оперира со термини како „византиски црковно-политички интереси“, „духовен протекторат“ итн.

Во врска со научната дилема за односот на царот Самуил кон богомилите и прашањето дали тие имале повластен третман во неговото царство, некои од истражувачите сметаат дека тој ги поддржувал богомилите, „па се оди и до таму некои од нив да тврдат дека самиот цар бил богомил“ (Велев, 2011а: 16), или „...постојат повеќе објективни причини од политичка природа кои го условиле толерантниот однос на царот Самуил кон богомилите...“ (Ангеловска-Панова, 2004: 74).

Застапниците на оваа теза тврдат дека Самуил

имал лични мотиви за толеранција на богомилството, затоа што, според нив, ова учење продрило во најтесните кругови на неговото семејство. „Во втората верзија на поширокото житие за Јован Владимир се говори дека Гаврило Радомир, синот на царот Самуил, и Косара, ќерка на Самуил и жена на Јован Владимир, станале приврзаници на ‘отровната ерес’ на богомилите“ (Ангеловска-Панова, 2004: 74). И Никос Чаусидис се согласува со оваа теза за семејното влијание, дополнително наведувајќи го и присуството на „ерменската етничка компонента во семејството на Никола (таткото на Самуил, з.м.), која била една од главните носители на ересите во Македонија“ (Чаусидис, 2003: 233), а смета и дека „богомилска идеолошка подлога“ имале и подоцнежните востанија против византиската власт, предводени од Петар Делјан, внукот на Самоил, Ѓорѓи Војтех, Стрез и Добромил Хрс (Чаусидис, 2003: 234-237). Нигде не се наведува дека во покусоето *Житие на св. мч. крал Јован Владимир Дукљански*, неговата жена, принцезата/кралицата Косара е претставена како боговдахновена и милосрдна жена, девствена иако во брак, како вистинска христијанка која „имаше големо милосрдие кон понижените и заточените, и често ги посетуваше затворите и ги негуваше затворениците“, и дека по закопот на својот свет сопруг таа се затвора во манастирот Пречиста Богородица Краинска, устроен од нејзиниот маж, каде што е и погребан, се замонашува и како монахиња Теодора „ги проживува скромно и богоугодно сите денови од својот живот во пост и молитва“, а по упокојувањето, по сопствена желба, е погребана крај нозете на својот свет маж (Велимировиќ, 1925: 9-10).

Оттаму, заклучокот што го изведува Ангеловска-Панова, дека „во определен момент богомилите, царот Самуил и Охридската архиепископија, како највисока црковна инстанца во Македонија, се бореле за заедничка кауза, насочена не само против византиската власт во политичка смисла, туку и против културната и духовната доминација на Византија“ (Ангеловска-Панова, 2004: 75-76), звучи како пренагласен. Во поново време, без поконкретна аргументација, некои помлади истражувачи се обидуваат и западномакедонската етничка група Мијаџи да ја претстават како древен следбеник на богомилите (Шереденковска, 2004).

Разбирливо, и по овие ставови има разногласија. Така, Чаусидис смета дека богомилството не е автентичен македонски феномен. „...На богомилството не може да му се залепи епитетот македонско, тоа не е еминентно македонски феномен. Изворите говорат дека има јасни аргументи дека големите јадра на ова учење се наоѓаат во Мала Азија, Бугарија, Босна, така што мораме да

се заштитиме од патриотистичкиот елемент...“ Тој додава дека во Македонија и во регионите околу неа дуалистичките религии се провлекувале низ маргините на пишаните историски извори и затоа во нив има премалку точни и релевантни податоци, врз основа на кои би можела да се напише нивната историја. „Оскудноста и двосмисленоста на овие факти им оставала преголем простор на предубедувањата на истражувачите и на научните школи на кои тие им припаѓале. Овие предубедувања, често базирани врз пристрасноста кон некој етнички, културен ентитет, религиски или научен концепт, непотребно го стеснувале погледот и пристапот на истражувачите, насочувајќи ја нивната методологија во одредена, најчесто однапред поставена теза и цел“, заклучува Чаусидис.

Слично размислува и отец Санџаоски кој смета дека иако богомилите се Македонци, „тоа не ни дава за право да афирмираме личности и движења што деструктивно влијаеле на православиот менталитет на македонската, несомнено христијанска средновековна култура. Тоа, пак, не значи дека за нив нема место во историјата на културата на Македонија. Напротив, тие се нејзин конститутивен елемент, со тоа што нивното дело

треба да помине низ филтерот на еден зрел аксиолошки систем. Од резултатите на проверката ќе зависи нивното место во системот на вредности“ (Санџаоски, 2003: 61).

Прилог во оваа насока секако претставува и првото исцрпно монографско презентирање на „Беседата“ на презвитер Козма, во компаративен превод од црковнословенски на современ македонски јазик (Велев, 2011а), која, за жал, има несоодветно квалитетен превод.

## НЕДОСЛЕДНОСТИТЕ НА ЈАД

Во 1975 г., во продукција на *Вардар филм*, по сценарио и во режија на Кирил Ценевски, е реализирана двочасовната историска фреска, филмот ЈАД. Тој сосема ги отсликува контроверзиите на своето време и е обременет со истите стереотипи од кои боледува и историската наука на епохата. Иако оценет како „најграндиозен потфат во македонскиот филм“ (Черњенко, 1997: 127), и според темата – „единствен и во македонската па и во тогашната глобална југословенска кинематографија“ (Чепинчиќ, 1999: 69), ЈАД не успева да ги избегне клишеата што му ги наметнува тогаш доминантната општествена матрица. Филмологот Мирослав

Чепинчиќ вака го опишува историскиот фон врз чии координати се одвива дејството на филмот: „Византиските завојувачи како беспощедна лавина ги преплавуваат македонските простори. Тие ја наметнуваат својата веќе деформирана култура и својата во голема мера догматизирана вера. И при едното и при другото тие се служат со *Библијата*, но не помалку и со мечот“ (Чепинчиќ, 1999: 70).

Основниот проблем во ЈАД е што овде се судираат три различни идеолошки концепти, три спротивставени културни традиции: паганската, православијата и богомилската, што воопшто не пречи доколку сите не би биле еднодимензионално претставени. Според авторот на филмот, паганската и богомилската култура извираат од народот, а православијата е наметната насила од завојувачот, Византија,



Сцена од филмот ЈАД

која по смртта на Самуил повторно ја вклучува територијата на Македонија во своето царство. Дополнителен проблем претставува тоа што речиси сите ликови се претставени низ атеистичка богоборна визура, која не одговара на епохата на филмската приказна, а веројатно најголем проблем на филмската нарација претставуваат нивните најчесто недоволно мотивирани дејства.

Проблематична е религиозноста на главниот лик Аврам. Тој присуствува на литургија, оди на исповед кај владиката Василиј, го признава гревот, силувањето на слугинката Талија, бара прошка од Бога. Истовремено, Аврам учествува во пагански ритуални ора и со камења ја убива својата жена, мајката на неговиот син Гаврил, под претпоставка дека е вештица. Ваквиот пристап во портретирањето на главниот лик, што веројатно би требало да илустрира некаква симбиоза меѓу магиското, паганското и религиското во средниот век, само ја потенцира недоследноста на филмската нарација.

При портретирањето на ликот на владиката Василиј, прикажано е елементарно непознавање на основите на православната вера, и тоа и на догматски и на формален план. Така, владиката, кој е Византиец и за кого треба да претпоставиме дека е дел од врховниот клир на *Охридската архиепископија*, е постојано нервозен и заинтересиран само за материјалниот аспект на животот. Кога Аврам се распрашува за својот вонбрачен син Вардан, владиката безмилосно му вели: „Добар човек си и верник, но гревот ти е голем Авраме. Тешко се откупува од Бога“, нешто што ниеден христијански епископ не би можел да го изговори затоа што христијанството учи дека и најголемиот грев, со вистинско покајание, Бог го простува. Врв на непознавањето на основите на православното христијанство претставува чинот кога владиката Василиј, поради тоа што вонбрачниот син на Аврам – Вардан, го запалил манастирот Св. Богородица, бара од Аврам, заради очистување од неговиот грев, имено, тоа што има син надвор од бракот, да го жртвува својот легален син Гаврил. „Господ е лут, и треба да го умилостивиме. (...) Само ти можеш да го смириш Бога. (...) За Божја милост, ќе му принесеш жртва. (...) Ти копице остави, син за жртва мо-



Сцена од филмот ЈАД

жеби бара Господ од тебе. (...) Зарем само со стадо овци и вреќи жито ќе ги откупуваме нашите грево-ви?“ му вели владиката на Аврам, зборови достоини за некој пагански жрец, кога се знае дека христијаните принесуваат бескрвна жртва на секоја литургија, крвната жртва ја сметаат за голем грев, а убиството на човек (во случајов синеубиство) за смртен грев.

Побожниот Аврам, христијанин, покајник, кој посетува литургии и се причестува, се согласува со тоа, патетично изговарајќи: „Ќе се видиме оче, на погреб или на свадба“ и оди да го жртвува синот на паганскиот обреден олтар, обраќајќи му се прво на Бога: „Судбината на сите нас зависи од Тебе, Боже...“, за малку потоа да им се обрати на идолите издлабени во дрво со зборовите: „Судбината на мојот син и на сите нас зависи од вас, богови мои...“.



Сценографска скица за филмот ЈАД

Гаврил, откако ја тестира својата родена мајка дали е вештица, потопувајќи ја во реката, и откако сиротата жена едвај преживува, тој, заедно со татко му Аврам ја каменува до смрт, затоа што, според нивното верување, штом преживеала тогаш мора да е вештица, и сето тоа воопшто не му пречи по само неколку дена сосема радосен да ја кани мртвата мајка на свадба со зборовите: „Ти мајко, која си кај Бога, биди милостива и биди со нас“ и потоа да се венчава в црква.

Како што сцената со обидот за жртвување на Гаврил од страна на Аврам беше во функција на оживување на старозаветниот мит за Авраам и неговиот син Исаак, така односот на двајцата полубраќа Гаврил и Вардан е инспириран од старозаветната приказна за Авел и Каин. Вардан, заслепен од завист и гнев, решава да стави отров во два бокала вино и по принципот на „руски рулет“, едниот му го нуди на Гаврил, а вториот го испива тој. Гаврил умира од отровот, при самиот чин на венчавање в црква и наместо да биде погребан како христијанин, телото завиткано во бел чаршаф Аврам го пали на кладата, по што мажите околу огнот играат немо оро. Кога болјаринот Аврам дознава дека убиец на син му Гаврил е неговиот незаконски син Вардан, тргнува во одмазда, но запира пред самиот чин на синеубиство и така завршува филмот. „Проклет да си и ти Господи, што ни даде разум ништо да не можеме да разбереме“, вели Аврам во последната реплика, додека пред него клечи Вардан, сосема трансформиран и кроток, шепотејќи „татко, татко“, иако само неколку часа претходно, според филмската приказна, пред да го отруе Гаврил, Аврама го нарекуваше „проклетник“.

Според Черњенко, ЈАД излегол претежок за силите на режисерот. „Комплицираната, замрсената многуфигурната композиција напосто му испаѓа од раце, фабулата му се измолкнува, и се одвива сама по себе, се губи во информацискиот шум, во вметнатите епизоди, во отсуството на елементарни логички врски меѓу нив. (...) Затоа е толку тешко да се прераскаже фабулата, во која трагичните ситуации, просто една по една, се редат без да ја зголемуваат драматичноста на настаните, и едноставно се згрвалуваат во некаков стихииен, произволен редослед“ (Черњенко, 1997: 129).

### ТАЈНИТЕ НА ТАЈНАТА КНИГА

Ако ЈАД, уште при појавувањето во 1975 г. го споредуваа со АНДРЕЈ РУБЉОВ на Тарковски, а Черњенко со право нагласува дека со РУБЉОВ, ЈАД може да се спореди единствено според „фактурата, според епидермот на поетиката“ (Черњенко, 1997: 127), тогаш ТАЈНАТА КНИГА, на братското

трио, сценаристите Љубе Цветановски, Јордан Плевнеш и Владо Цветановски, кој е и режисер на филмот, при појавувањето, на крајот на 2006 г., сите ја споредуваа со филмот КОДОТ НА ДА ВИНЧИ, снимен според истоимениот бестселер на американскиот писател Ден Браун.

Како и КОДОТ НА ДА ВИНЧИ, и ТАЈНАТА КНИГА е „патувачки“ („on the road“) филм, филм на потрагата. И овде, како и во КОДОТ, иако станува збор за потрага по книга (таму се бара пехар), не се работи за потрага по материјален предмет, туку за духовна потрага по длабокоперцепирачка свесност, таинствена потрага по вистината. Низ испрекршена, фрагментарна, постмодернистичка нарација, која се карактеризира со полижанровска хибридизација, (псевдо)цитатност и одвреме-навреме пародизираност, раскажана е приказната што се простира во две различни времиња што се исчитуваат едниот преку другиот: балканскиот (македонскиот) и европскиот (францускиот) среден век, преку референците за тајните учења на богомилите, манихејците и катарите; и балканскиот (македонскиот) и европскиот (францускиот) 21 (и 20) век, преку алузиите на балканската и светската геополитика. Овој модел, освен што функционира како своевидна постколонијална критичка матрица, истовремено дејствува и како мост што укажува на тоа дека вредностите, во случајов тајните, забранетите учења, и во двата топови (Македонија и Франција) и во двете времиња (средниот век и сегашноста) неизбежно се проникнуваат. Преку техниките на огледување на субјектот во Другиот, со постојано вметнување на бројни реминисценции и соништа што понекогаш функционираат како мини-есеи, раскажана е приказната за Французинот Шевалие, кој, следејќи ги трагите на „Тајната книга на богомилите“, но и на француските катари, нивните претпоставени западноевропски наследници, доаѓа во Македонија. Инструиран од својот ментор Пјер Рејмон, Шевалие се запознава со повеќе ликови кои го водат до многу значајни точки на мапата на скриената, тајна историја на Македонија и на богомилите, за на крајот да стигне до самиот себе, а потоа, на крајот на својот пат, како што им било својствено на приврзаниците на тајните учења, своето акумулирано тајно знаење посредно да му го пренесе на наследникот во духовната потрага по вистината.

Мотивот за богомилите во овој езотеричен филм е разработен суптилно, метафорично и поетски, дури можеме да речеме романтично, а тоа што главниот лик е странец, Французин, кој од сегашно време гледа кон средниот век, ја покажува главната тенденција на филмот, претпоставеното враќање на Французинот, катар, до изворот на

Сцена од филмој  
ТАЈНАТА КНИГА





Сцена од филмот *ТАЈНАТА КНИГА*

неговото учење, ако се знае од историографските извори дека богомилската ерес од Македонија и Бугарија, преку Србија, Босна, Херцеговина и Далмација, во средниот век се проширила и во Западна Европа, во северна Италија и јужна Франција, каде што еретиците биле познати под името патарени и катарите. Оттаму, пораката на филмот има и политичка димензија, духовно обединување на Македонија со (Западна) Европа, за што како доказ можат да послужат и заедничките еретички средновековни тајни учења.

Филмологот Петар Волнаровски со право се прашува: „Гледавме филм за *Тајнаџа книга*, или... читавме книга?“ Тој го нотира „прекрасниот, вистински и вдахновен текст на филмот, она изговорено Слово во филмот...“, констатирајќи дека „од филмот ништо не видовме...“, истовремено дијагностицирајќи ја и причината: „...Сведувањето на визуелниот и аудитивниот код во овој филм на проста илустрација на филмскиот текст...“ (Волнаровски, 2008:17-18).

Токму тоа е и најслабата алка во филмската нарација на *ТАЈНАТА КНИГА*, неговата изразена литерарност. Во овој филм премногу се зборува, во оф-тон, навистина за возвишени теми (смыслата на животот, повисоката состојба на свеста) и со голема ерудиција, но премалку се дејствува. Овој филм, можеби уште поизвесно од *ЈАД*, може да

го одредиме како филм-есеј. Најдобра потврда за тоа е ликот на раскажувачот кој функционира како нишка што ги поврзува одделните епизоди. Стариот катар и гностик Пјер Рејмон уште во воведот открива дел од своето минато, дека шеесет години трага по заборавените мистерии во исчезнатите градови и заборавените манастири, верувајќи, како катарите, дека спасот ќе го стекне со спознанието за светот. „Спознанието е радост, но патот што води до него е долга болка“, е само една од мудростите што ги испорачува Пјер Рејмон во текот на филмот, седнат во удобна фотелја во својот дом во Париз.

Токму тој ја соопштува и главната порака на филмот, зборувајќи му на Шевалие: „*Тајнаџа книга* е испишана во дното на секое срце, но ретки се оние што можат да ја прочитаат“. Истото му го повторува и богомилот Бигорски, кој му вели: „Не постои *Тајна книга*. Тајна книга има во секое човечко срце“. На крајот на филмот, Шевалие ѝ пишува на Лидија дека „*Тајнаџа книга* е испишана во срцето на секој човек. Треба само да се биде буден и да се читаат Божјите знаци“.

Но, иако филмот има нагласен интерес кон доктрината на богомилите и пред сè катарите, овде е исто така изразена и голема почит кон православното христијанство и може да се каже дека е направен обид да се измират двата спротивста-



вени концепти за Бога, светот и човекот. Главниот лик, Шевалие, посетува македонски манастир каде што разговара со игуменот отец Андреј за опсесијата на Пјер Рејмон – „Тајната книга“. „Јас уште одамна својата опсесија ја заменив со спокојството на молитвата“, вели смирено игуменот. Додека Шевалие и игуменот пловат по мирните води на изворите на Црн Дрим, и додека игуменот му зборува за св. Климент и св. Наум, Шевалие го прашува: „Оче, како можеше Охрид и Преспа истовремено да бидат центри и на православие-то и на богомилите?“ Потоа, богомилот Бигорски, кој во овој филм има мистичен, загадочен ореол, кога Шевалие го прашува за „Тајната книга“, му одговара така што трите прсти на десната рака ги поврзува како да ќе се прекрсти, а потоа покажува на срцето, немо порачувајќи му на Шевалие каде да ја бара „Тајната книга“.

### **НА БОГОМИЛИТЕ УБАВО ИМ Е САМО ИМЕТО!**

Интересно е што повеќемина релевантни научници одрекуваат поврзаност меѓу „Тајната книга“ на катарите од Каркасон и богомилите од Балканот, нагласувајќи дека разликите меѓу она што го пишува презвитер Козма за богомилите и содржината на „Тајната книга“ се апсолутно непрест-

ливи: „Каркасонскиот текст на *Тајната книга* води потекло од средината на XII век и им припаѓал на јужнофранцуските еретици. (...) Сите обиди да се најдат некакви паралели меѓу *Тајната книга* и богомилското учење, посведочено во византиската и во словенската граѓа, останале безуспешни. *Тајната книга* во својата основа се разликува од богомилското учење. Таа е во главните рамки на гностичкиот карактер, што на западните дуалисти им е пренесено низ филтерот на апокрифната литература“ (Драгојловиќ, 2003: 209).

Повикувајќи се на синтагмата дека идентитетскиот код се формира преку она во што веруваме, потсетуваме дека нам, на Македонците, ни останува да одбереме дали ќе се обидуваме со романтизираните верзии за богомилите, и на историографски, и на кинематографски план, да се приближиме до Европа, или заедно со отец Стефан Санџакоски ќе се обидеме да ја одредиме насоката по која, според нашата гледна точка, треба да се движи нашиот интерес како општество, во однос на доминантниот наратив при претпоставената духовна обнова на Македонија. Отец Санџакоски се застапува за употреба на поимот: *православна византиско-словенска култура на Македонија*, што, според него, доаѓа од сознанието дека нашата национална, македонска средновековна култура е интегрален дел на византиската. „Нашите предци



Сцена од филмот  
**ТАЈНАТА КНИГА**

по крв биле Словени, но по дух биле Византијци. Поради тоа што, нашите словенски патријарси се причестиле со воплотено даруваната Вистина и Убавина, само тогаш кога и ние ќе се причестиме со Богочовекот Христос, ќе ни стане разбирлива нашата средновековна, духовна и вештествена култура и нејзината насоченост кон вечното и недимензионалното (...). Христоцентризмот на византиско-словенската култура се корени длабоко во православната библиска теологија. Поради тоа, синтагмата: *македонскиот народ е библиски народ и библиска е неговата култура*, е непобитна и автентична. *Библијата*, пак, е книга на Црквата“ (Санџакоски, 2003: 50-51).



Сцена од филмот *ТАЈНАТА КНИГА*

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ангеловска-Панова, М. 2004. *Богомилството во духовната култура на Македонија*. Скопје/Прилеп, Аз-Буки/Институт за старословенска култура.
2. Антолиќ, С. 1969. *Самуиловата држава*. Скопје, Институт за национална историја.
3. Велев, И. 2005. *Византиско-македонски книжевни врски*. Скопје, Авторско издание.
4. Велев, И. 2011а. *Беседа поштив боготилие на Презвиџер Козма*. Скопје, Македонска реч.
5. Велев, И. 2011б. Византиската култура и проникнувањето на глобалната цивилизација на Балканот. *Сџекшар*, 57.
6. Велимировиќ, Н. (прир.) 1925. *Читанка о светоме краљу Јовану Владимиру*. Београд: Државна штампарија Срба, Хрвата и Словенаца.
7. Волнаровски, П. 2008. Кога има – има, ама како? (Тајната книга, Превртено, Сенки). *Кинопис*, 35.
8. Глушац, В. 1992. *Истина о богомилима*. Београд, ИНП „Књижевне новине“.
9. Димевски, С. 1965. *Црковна историја на македонскиот народ*. Скопје, Македонска православна црква.
10. Драгојловиќ, Д., Стојчевска-Антиќ, В. 2003. *Богомилското движење во Македонија*. Скопје, ТРИ.
11. Илиевски, П. Х. (ур.) 1966. *Словенска писменост: 1050-годишнина на Климент Охридски*. Охрид: Народен музеј Охрид.
12. Константинов, П. 1993. *Историја на Бугарија: С някои претмъчавани досега исторически факти*. Софија, Издателство „Феникс“.
13. Лапе, Љ. (прир.) 1959. *Одбрани шексџови за историјата на македонскиот народ*. Скопје: Просветно дело.
14. Острогорски, Г. (ур.) 1955. *Византиски извори за историју народа Југославије*. Том I. Београд, Византолошки институт/Издавачко предузеће Београд.
15. Острогорски, Г., Баришиќ, Ф. (ур.) 1966. *Византиски извори за историју народа Југославије*. Том III. Београд, Византолошки институт.
16. Острогорски, Г. 1998. *Историја Византије*. Београд, Народна књига/Алфа.
17. Панов, М. Б. 2011. Идеолошката димензија на судирот помеѓу Василиј II и Самуил. *Сџекшар*, 57.
18. Поп-Атанасов, Г. 1989. *Речник на старата македонска пишерајтура*. Скопје, Македонска книга.
19. Рацин, К. 1948. *Драговијскиите богомили*. Скопје, Земски одбор на Народниот фронт на Македонија.
20. Савић, М. 1878. *Историја бугарскога народа. До пројасџи државе му*. Нови Сад, Српска народна задружна штампарија.
21. Санџакоски, С. 2003. *Историјата како иконоста. Христијанството во Македонија*. Скопје, Книготека Икона.
22. Стојановски, А. (ур.) 1969. *Историја на македонскиот народ. Книга прва*. Скопје, Институт за национална историја/НИП „Нова Македонија“.
23. Стојчевска-Антиќ, В. 1987. *Меѓу книжевен шексџ и фолклор*. Скопје, НИО „Студентски збор“.
24. Стојчевска-Антиќ, В. 2003. *По стайките на св. Климент Охридски: Македонистички шема*. Скопје, Култура.
25. *Тајната книга на богомилиите/* Зигабени, Е. *Образложение за ересија на богомилиите*. 1999. Охрид, Macedonia Prima.
26. Ташковски, Д. 1949. *Богомилското движење*. Скопје, Научен институт за националната историја на македонскиот народ.
27. Ташковски, Д. 1974. *Кон етногенезата на македонскиот народ*. Скопје, НИК „Наша книга“.
28. Чаусидис, Н. 2003. *Дуалистички слики: Богомилството во медиумот на сликајта*. Скопје, НИК Лист.
29. Чепинчиќ, М. 1999. *Македонскиот игран филм: Книга вишора*. Скопје, Кинотека на Македонија.
30. Черњенко, М. 1997. *Македонскиот филм*. Скопје, Кинотека на Македонија.
31. Шерденковска, М. 2004. Богомилското движење и некои од неговите импликаци во уметничкото творештво. *Македонско наследство*, 22.

М-Р САША СТАНИШИЌ

## МАЛИТЕ ТАЈНИ НА ГОЛЕМИТЕ ФИЛМСКИ КЛАСИЦИ: МИКЕЛАНЦЕЛО АНТОНИОНИ И ВЕРНЕР ХЕРЦОГ

### (1) ФИЛМОТ КАКО МЕТАНАРАТИВНА ПРИКАЗНА ЗА МОЖНОСТИТЕ НА ФИЛМСКАТА СЛИКА: МИКЕЛАНЦЕЛО АНТОНИОНИ

Микеланцело Антониони е еден од великаните на светската кинематографија кој своето искуство од неореализмот го трансформира во едно модернистичко читање на светот и филмскиот медиум. Неговите филмови се метасемиотички текстови кои се засегнати со проблемот на толкувањето на знаците (Gardner Collin, 2013). ЗГОЛЕМУВАЊЕ (Blow Up) е клучен филм во неговото творештво во кој кулминира таа негова опсесија. Тоа е детективска приказна која функционира на две наративни инстанции. Првата инстанца е диететска, тоа е детективска приказна за еден моден фотограф кој случајно фотографира убиство и се обидува да дознае повеќе за тоа. Втората инстанца е метанаративна. ЗГОЛЕМУВАЊЕ е автореференцијална приказна за проблемот на реализмот во филмот, како и за епистемолошките граници и онтолошки особини на филмскиот знак. Во овој мој текст ќе се обидам, анализирајќи го односот на тие две наративни инстанции,



*Микеланцело Антониони*

УДК 791.633-051 Антониони, М.  
УДК 791.633-051 Херцог, В.  
Кинопис 53/54(29), 2018



Плакајќи од филмот **ЗГОЛЕМУВАЊЕ (Blow Up)**

да ги објаснам наративната постапка и логика на творештвото на Антониони.

Не случајно главниот лик е моден фотограф. Во диегетската инстанца тој е прототип на модерното време, човек што живее лесен живот во едно конsumerско отугено општество. Но, неговата професија (фотографирање), пред сè, ја допира метанаративната инстанца на приказната. Неизбежна е аналогијата на чинот на пукање со фотографирање, тие имаат исти наративни улоги во соодветните инстанци, убиецот убива човек, додека фотографот ја слика (пука) и убива реалноста, расчленувајќи ја. Двата наратива се поврзани со смртта, конкретното убиство кое се истражува и убиството на фотографската слика која со развивање умира, станува апстрактна.

Фотографијата е најмиметичка од сите претставувања, таа е најверна на нашата физичка перцепција на светот. Кај фотографијата нема посредник, некој што ја имитира стварноста. Таа е семиотички транспарентна, означеното (се стреми да) е идентично со означителот. А филмскиот знак во својата суштина прво е фотографски знак. Филмот се фотографи во движење кои поради нашата несовершена визуелна перцепција ги гледаме во континуитет.

Впрочем, Андре Базен токму тоа го има предвид кога вели дека филмскиот кадар е прозорец кон светот. Таа особина на фотографската слика да се создава без никаква човечка интервенција тој ја смета за суштинска особина и на филмот – да

го трансцендира знакот и да стане самото нешто (Bazin, Andre, 1967: 111).

Фотографијата не е транспарентна репрезентација колку што е начин на откривање на светот. Развивањето на фотографиите може да се спореди со користење на микроскоп, ги проширува нашите сетила. Филмот го открива тоа што обичната перцепција не може.

Во ЗГОЛЕМУВАЊЕ, главниот заплет се врти околу технолошкиот процес на развивање на фотографијата. Секое развивање открива нови информации кои ја носат приказната, ја вртат наративната завртка. Обичната фотографија на двајца љубовници во парк при нејзино развивање открива нови информации кои противречат на претходните. По првото развивање, фотографот забележува човек со пиштол во паркот. Помислува дека неговите фотографии го спречиле убиството. По второто развивање, пронаоѓа мртовец. Помислува дека неговите фотографии се сведоштво на убиството. Но, со следните развивања, фотографијата го носи зад видливото. Трупот во паркот исчезнува. Фотографскиот факт сам по себе не може да го даде значењето, тој мора да се зголеми и протолкува за да добие значење. Но, фотографиите сега се бесмислени, толку зголемени наликуваат на апстрактно сликарство.

„Како барање трага во детективска приказна...“ е реплика со која сликарот го објаснува значењето на своите апстрактни слики, судирајќи се со арбитражноста на конкретното. Тоа е одлична метафо-

ра за модернизмот на Антониони. Деконструкција на фотографската слика е и деконструкција на реализмот на филмската нарација. Тој нарацијата ја третира како апстрактна фотографија. Впрочем, позната е неговата изјава дадена непосредно по премиерата на ЗГОЛЕМУВАЊЕ: „Сакам да ја рекреирам реалноста во апстрактна форма... Сакам да ја доведам реалноста во прашање...“ (Goldman Peter, 2008).

Антониони има развиено неколку постапки со кои прави деконструирање на филмската нарација. Како прво, во ЗГОЛЕМУВАЊЕ жанровските елементи на детективската приказна се рудиментарни: имаме убиство, сведок, потрага по убиецот, и толку. Сцените со групата пантомимичари и развивањата на фотографијата се единствени нарративни рамки кои ги означуваат почетокот и крајот на филмот, меѓу кои се случува апстрактната нарративна слика на модерниот Лондон од крајот на 60-тите. Настаните го немаат нарративниот моментум, не го напредуваат дејството, се чини дека се случајно распоредени, без некоја цврста мотивација. Би ја издвоиле сцената од првата половина на филмот во која главниот лик купува авионска елиса. Тоа е типична антонионова сцена, апсурдна во својот реализам, авионската елиса која не се врти е одлична метафора за можеби најбитната особина на стилот на Антониони. Во неговите филмови времето е забавено, составено од многу случајни моменти на *temp mort*, наративно мртво време во кое не се случува ништо (Reynolds Gary Herbert, 1996 :6). Тоа најчесто се долги крупни кадри на погледи, кои ја нарушуваат и забавуваат нарацијата, делејќи ја на составните парчиња на човековото суштествување.

Ако се согласиме со ставот дека филмскиот простор е темпорален и наративен, дека се открива во наративната синтагма, во sukcesивното редење и траење на кадрите, тогаш деконструирањето на филмската нарација подразбира посебен однос кон филмскиот простор кој е „реален во апстрактна форма“. Физичкиот простор кај Антониони е архитектонски, ладен, минималистички и најчесто празен. Позната е анегдотата дека тревата во паркот во кој се случува убиството е сценографски коригирана, таа трева е повеќе зелена од тревата во вистинскиот свет. Тој парк во исто време е реален и апстрактен, тој простор ја убива драмската тензија и дејството го прави парадигматично и ја фокусира сцената во момент на случувањето. Тој

празен простор на ништото кој потсетува на естетиката на модерното сликарство и архитектура е херменевтички и интертекстуален простор кој повикува на толкување анализа. Антониони ја наративизира авантурата на сликовноста, тргнувајќи од мимезисот, завршувајќи во празен отсутен кадар (Reynolds Gary Herbert, 1996 :10). Ликовите во неговите филмови не само што се изгубени во тој простор туку тие исчезнуваат во него.

Антониони си игра со хоризонтот на очекување на публиката, со оној исконски човечки порив за нарација, со желбата да се заокружи приказната, да се пронајде убиецот. Но, не постои разрешница на убиството. Таа наша желба за откривање на вистината што навистина се случило во паркот останува незадоволена. Мистериозната девојка која е вмешана во убиството одеднаш исчезнува без објаснување, како и трупот кој е единствен физички доказ за тоа што навистина се случило. Но, разрешницата на приказната лежи во метанаративната инстанца.

Откровението лежи во последната сцена на филмот, која е автореференцијален момент во кој филмската приказна се свртува кон самата себе, прогласувајќи се себеси за илузија. Несомнено дека Антониони се идентификува со Томас кој гледа игра која ја играат пантомимичари со измислена топка. Топката што ја слушаме но не ја гледаме му паѓа пред нозе. Тој ја зема топката, ја прифаќа неопходноста од фикцијата. Играта продолжува. Значењето што го бара е како топката, фикција. Антониони тука се пронаоѓа себеси како раскажувач кој е свесен за илузијата на наративната филмска стварност.

Можеби изгледа чудно што во филм во кој приказната се води околу можностите на спознавање на реалноста на фотографската слика, клучна уло-

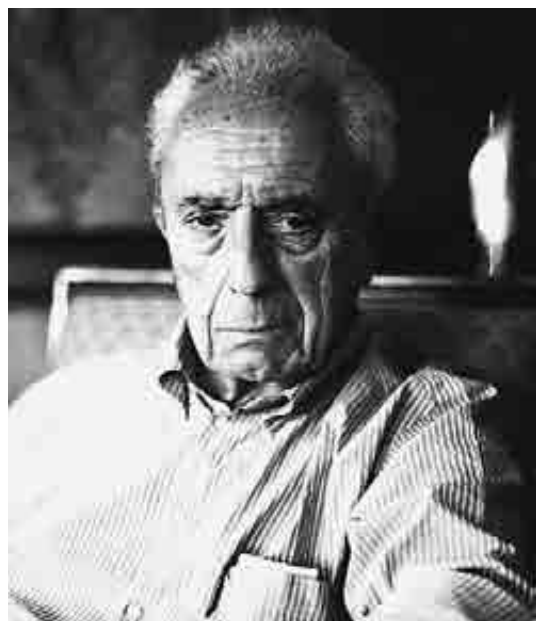


Сцена од филмот ЗГОЛЕМУВАЊЕ (*Blow Up*)

га во оваа сцена има звукот. Но ако се согласиме со Андре Базен дека звукот е еден од најбитните чинители на филмскиот реализам, таквата разврска не само што се чини разбирлива туку е и неопходна. Во ЗГОЛЕМУВАЊЕ звукот е диегетски, тој ниту еднаш не излегува од приказната. Звукот е третиран на сличен начин како и филмскиот простор. Тој е минималистички, конкретен и апстрактен во исто време. Тишината е една од методите за забавување и деконструкција на нарација (Reynolds Gary Herbert, 1996:98). Па, сепак звукот е диегетски, тој ниту еднаш не излегува од приказната сè до крајот на филмот. Тоа е всушност последното развивање на приказната во кое Антониони ни вели дека разврската е во саморефлексивно прифаќање на границите на медиумот и приказната.

Во оваа сцена е сумирана суштината на целото филмско творештво на Антониони. Тој ги проблематизира можностите и ги тестира границите на филмскиот медиум, без притоа да побегне во него. Бидејќи и покрај сè, Антониони е режисер произлезен од авантурата на неореализмот, кој не ѝ верува на сликата туку на стварноста... (Bazin, Andre, 1967: 24).

\*\*\* \*\*



**Микеланџело Антониони**

#### РАБОТНА БИБЛИОГРАФИЈА

1. Bazin, Andre, (1967) What is Cinema?, Berkley, University of California press
2. Eisenstein Sergei (1977) Film Form: Essays in Film Theory, Paperback, London, Harvest/ Book
3. Garnder Collin (2013), Antonioni's Blow Up And The Chiasmus Of Memory, <http://www.artbrain.org/antonionis-blow-up-and-the-chiasmus-of-memory/>
4. Goldman Peter, (2008) Blowup, Film Theory, and the Logic of Realism <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1401/1401goldman.htm>
5. Heath Stephen (1981) Questions of Cinema, Indiana University Press, Indianapolis, 1981
6. Pudovkin V.I., (1954) Film technique; and Film acting, London, Vision
7. Reynolds Gary Herbert, (1996) Michelangelo Antonioni: Iconolary and Iconoclasm, An Arbor, UMI
8. The Routledge Companion to Philosophy and Film (Routledge Philosophy Companions), London, Routledge
9. Tarkovsky, Andrei (1989) Sculpting in Time: Reflections on the Cinema, Austin, University of Texas Press

\*\*\* \*\*

## (2) ЕКСТАТИЧНАТА ВИСТИНА ВО ДОКУМЕНТАРНАТА ФИЛМСКА ЕСТЕТИКА И ПОЕТИКА: ВЕРНЕР ХЕРЦОГ

Вернер Херцог е еден од најголемите живи режисери со контроверзно и разновидно творештво на бунтовник, кој во документарните филмови потсетува на Роберт Флаерти и на првите документаристи, синеасти истражувачи. За филмските автори од негов калибар, документарните филмови најчесто се само попатна станица до игран филм во кој го печат занаетот. Но, кај Херцог тоа не е случај. Неговиот опус не може јасно да се подели на документарни и играни филмови, тој им посветува и им дава еднакво значење. Кај него разликата меѓу документарен и игран филм се заматува. Неговите играни филмови имаат документарен поттекст, најчесто се снимани на тешки непристапни и физички опасни локации. Но, како што неговите филмови имаат документарни елементи, така и неговите документарни филмови се поетски и субјективни и тешко е да се класифицираат. И во двата филмски модалитети, тој ги зема фактите, карактерите, приказните и се игра со нив на сличен начин, правејќи секој обид да се направи каноничка дистинкција помеѓу играниот и документарниот филм да е невозможен или целосно неадекватен. Неговите филмови се мешавина и комбинација од овие две форми, во кои се бара тоа што Херцог го вика екстатична вистина.



**Вернер Херцог на снимање**

Во документарните филмови многу јасно се исцртуваат неговите клучни естетски постулати кои се однесуваат на филмската (екстатична и поетска вистина) и фактографската стварност. Би рекле дека тие се клучни за разбирање на креативната траекторија на еден од најбитните филмски автори на денешницата. Во овој мој текст ќе се обидам да го објаснам тој негов поим на екстатична вистина и улогата што ја има во контекст на современите филмски текови, дотолку повеќе што документарниот опус на Херцог неправедно е оставен настрана од сите современи критики на документарниот филм. Во 1990 година Херцог го пишува текстот иронично наречен „Декларацијата од Минесота“ (според универзитетот каде што текстот е презентираан) и структуриран во форма на манифест. Во него тој ги објаснува своите сфаќања за филмската уметност и ставовите за вистината и чистотата на филмската слика како контраст на документарните филмови кои се инспирирани од синема верите.

Но, неговата критика на синема верите во овој негов манифест треба да се сфати во контекст на современата документарна продукција на филмови кои буквално ја толкуваат идејата на документарниот филм како приказ на вистината. За Херцог има нешто погрешно во концептот за тоа што е факт а што е вистина, особено во документарните филмови кои површно ги толкуваат постулатите на синема верите (Eric Ames: 1). Тука, пред сè, Херцог мисли на актуелната американска документаристика. Жан Рош, еден од основоположниците на синема верите, е режисер чиешто дело Херцог многу го почитува.

Во петтата точка од декларацијата, тој го дава најдоброт опис на својата уметност во една реченица: „Има подлабок слој вистина во филмот и постои такво нешто како поетска, екстатична вистина. Таа е мистериозна и несфатлива и може да се достигне само со измислување, имагинација и стилизација“. Вистината за која зборува Херцог не е фактографска туку поетска. Режисерот треба да загребува под корупката на фактите за да најде некои подлабоки вистини, кои колку што се субјективни толку се објективни и го надминуваат самиот филмски медиум. Треба да бидеме претпазливи во толкувањето на оваа негова мисла. Тој негов иновативен и амбивалентен однос со документарниот филм, поривот да ги руши веќе поставените норми и креативно да интервенира, е со цел да стигне до вистината. Снимањето и создавањето на документарниот филм за Херцог се експериментален чин во кој се откриваат скриените аспекти на стварноста, а тоа го прави со помош на одредена стилизација. Неговото творештво ни кажува дека не постојат репрезентација и реализам без стил, дека треба да ги прифатиме техниките на стилизација во документарниот филм и не секогаш да им се спротивставуваме (William Rottman 13).

Но, како што Херцог ни вели да не го сфаќаме буквално поимот на документарната вистина и факт, така кога тој зборува за стилизацијата, исто така не можеме и не смееме буквално да го разбереме. Стилизацијата во неговите филмови не е инсценирација на играни сцени кои би биле илустрација на фактичката документарна вистина туку тоа е естетскиот ефект на авторот, пренесувањето на неговата перспектива на светот и вистината како негово авторско учество во темата на филмот. Неговите филмови се составени од повеќе гласови и перспективи. Тие се аранжирани и конструирани, но исто така и спонтани, импровизаторски и истражувачки и тешко можеме да ги сместиме



**Сцена од филмот ЛЕКЦИИ НА ТЕМНИНАТА**

во една категорија. Егземпларен пример за овој негов став и во кој се распознаваат неговите постапки во потрагата по вистината е неговиот документарен филм ЛЕКЦИИ НА ТЕМНИНАТА, филм што е директен повод Херцог да ја напише својата декларација. Тоа е филм што е составен од снимки од запалените нафтени полиња во Кувајт непосредно по војната во Персискиот Залив во 90-тите. Но ниту во насловот ниту во филмските слики не се алудира на конкретната политичка ситуација. Кадрите се така композирани што Херцог го стилизира хоророт на тој настан и на тој начин навлегува подлабоко од репортажите на Си-ен-ен.

Многу битен елемент во неговите филмови и во неговиот начин на стилизација е перформативноста. Неговите документарни филмови се и негов личен перформанс, во сите негови филмови тој се појавува не само како наратор туку и како активен учесник во приказната. Така тој успешно ја избегнува замката неговата вистина и верзија на приказната да изгледаат конструирано и изнасилено.

Тоа негово инволвирање во приказната има и една автореферентна природа.

Неговите играни филмови го имаат тој патос на создавањето филм, како режисерот да се соживува со своите ликови и нивниот патос и лудачките напори во остварувањето на својата цел. Херцог гледа во светот со продорен поглед, кој ја надминува темата на приказната, прозаичното филмско раскажување го преобразува во потсвесна филмска поезија. Крајниот резултат добива хипнотички ефект кој се чини дека го надминува самиот филмски медиум, пренесувајќи го во непознатиот свет на луда убавина каде што не гледаме само во конкретните факти туку во суштината на нештата. Во едно интервју, и самиот потврдува дека измислува, но само со цел да се добие подлабок поглед врз нештата (Davies 2006). За него документарниот филм е перформанс, изведба во која ја бара вистината.

Војс оверот е друга негова формална особина која се надоврзува на перформансот, гледната точка на режисерот се кажува преку неговиот глас, најчесто на англиски јазик со тврд германски акцент. Но, зборовите и гласот не се обична илустрација на сликите туку лична медитација на авторот во која дава свој поглед кон филмските слики. На тој начин, тој успева да ја прикаже својата персона и да даде силно чувство на вистина и интимност – пред нас се разголува режисерот како човечко битие. ЛЕКЦИИ НА ТЕМНИНАТА почнува со измислен цитат на Блез Паскал. Режисерот не внесува во светот на поезијата каде што конкретност на сликите означува нешто подлабоко.

Импровизацијата кај него е битен естетски постулат и е поврзана со неговата отвореност кон се-

тот и актерите. Кај него искуството во процесот на создавање филм е директно поврзано со конкретниот живот. Со други зборови, делничните животи на сите вклучени во продукцијата стануваат дел од филмот. На тој начин се развива силна врска помеѓу приказната на филмот и многуте приказни што произлегуваат од случките во и со екипата. Туку би го спомнале АГИРЕ, ГНЕВОТ БОЖЈИ, филм што е сниман во нечовечки услови во амазонската џунгла. Сосема поинаку ќе ја гледаме актерската изведба на Клаус Кински ако го знаеме фактот дека во одреден момент на снимање тој под принуда (пиштол) од самиот режисер Херцог, морал да го продолжи снимањето. Исто така, би ја спомнале последната сцена во ФИСКАРАЛДО. Потфатот на пренесување брод преку еден рид бил еднакво невозможен да се направи како за ликот во приказната така и за филмската екипа со скромните логистички ресурси на продукцијата на филмот. Поради тоа, во сцената може да се видат вистинитоста и автентичноста на агонијата на главниот лик која всушност е и агонија на филмската екипа. Екстатичната вистина е, всушност, екстаза на потрагата по вистината и автентичното. Не случајно самиот Херцог го смета овој игран филм за свој најдобар документарен филм (Herzog on Herzog: 240)

Филмовите на Херцог со естетиката, изведбата и субјективноста не се одвојуваат од современите документарни трендови туку го зголемуваат неговото значење како еден од највлијателните режисери на денешницата, кој го истражува тој сив простор меѓу документарниот и играниот филм, потврдувајќи го она познато напишано правило дека секој документарен филм потсетува на игран и секој игран филм потсетува на документарен.

#### РАБОТНА БИБЛИОГРАФИЈА:

1. Ames, Eric. (2012) *Ferocious Reality: Documentary according to Werner Herzog*, Minneapolis, The University of Minnesota Press
2. Blumenthal, Karl-Rainer. (2006), *Of Gods and Grizzlies: The Non-Aesthetic Nature and the new Kinship of Werner Herzog and Caspar David Friedrich*, Bryn Mawr, Bryn Mawr College
3. Corrigan, Timothy (1986) *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, New York, Routledge
4. Cronin, Paul (2002), *Herzog on Herzog*, London, Faber and Faber
5. Davies, Dave (January 13, 2006) "Filmmaker Herzog's 'Grizzly' Tale of Life and Death", National Public Radio [www.npr.org/templates/story/story.php](http://www.npr.org/templates/story/story.php)?
6. Herzog, Werner (2010). *On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth*, Viena, Werner Herzog Film GMBH
7. Митриќески Антонио, (2010), Теорија и практика на документарниот филм, Скопје, Факултет за драмски уметности
8. Rothman William, (2009), *Three Documentary Filmmakers*, Albany, State University of New York Press
9. Prager, Brad (2007) *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*, London, Wallflower Press



Д-Р ТАТЈАНА ПЕЦЕР

## КАКО ЛОШ СОН – ПОЛИТИКАТА НА ТРАУМА ВО БАЛКАНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА

Неодамнешните војни и сверства во поранешна Југославија им обезбедуваат на сценаристите, режисерите и извршните продуценти секакви кошмарни сценарија до ден-денешен. Претставувајќи историски трауми, филмските собитија се загледани и наназад и нанапред. Тие ги претставуваат посттрауматските ситуации како емоционални „повратни удари“, како пустош отпосле и правејќи го тоа, го помагаат изградувањето на заедницата по војните. Сложените текстуални и визуелни естетизации на насилството и траумата во филмовите се дел од кинематографското претставување на „другиот“. Сосредоточувајќи се на продукции на постјугословенската кинематографија, вклучувајќи ги филмовите: КАКО ЛОШ СОН на Антонио Митриќески (2003), ГРБАВИЦА на Јасмила Жбаниќ (2006), КАРАУЛА на Рајко Грлиќ (2006), СРПСКИ ФИЛМ на Срѓан Спасоевиќ (2010) и БАГАЖ на Данис Тановиќ (2011), овој труд тврди дека погореспоменатите модели се од основна важност за етиката и политиката на траума и сеќавање во балканската кинематографија.

Потрагата по трауматски сеќавања и посттрауматски идентитет прогонува многу синеасти од поранешна Југославија.<sup>1</sup> Што постигнува ова кинематографско реконструирање на воените злосторства во овој регион и што значи поставувањето на скорешната историја на филмското платно, односно на трауматските настани во кино, за жртвите, сторителите, сведоците, за поширо-



Плакаш за филмот  
КАКО ЛОШ СОН



Сцена од филмот  
**КАКО ЛОШ СОН**

минуваат границите на визуелната естетизација на фрагментација на насилството и траумата. Ова важи и за странските продукции, од кои понова е квази-романтичната драма ВО ЗЕМЈАТА НА КРВ И МЕД, напишана и режирана од Анџелина Џоли. Според Мурат Тахировиќ, кој раководи со Здружението на логорашите во Босна и Херцеговина, амбасадорот на добра волја на ОН си самонаметнува предизвик да му ги каже и покаже на целиот свет, не само на меѓународната публика, туку исто така и на сите луѓе на поранешна Југославија, „приказната за целата војна и (...) најкарактеристичните ситуации со кои се соочувале заробените: масовни погубувања, силувања, живи шитови и сите други ужаси“.<sup>2</sup> Од естетска гледна точка, ваквата поставеност доби многу измешани критики. Некои критичари, вклучувајќи го и Емир Кустурица, ја промашија поентата со тоа што го оценија филмот на Џоли како „холивудска пропаганда“, бидејќи тој сметал дека Џоли несоодветно ја претставила улогата на Србите во војната и со неа поврзаните кампањи за етничко чистење.<sup>3</sup> Но, филмовите, како што и самиот Кустурица тврди за сопствените продукции, не се ценат според нивната историска точност и политичка справедливост.

Во една од клучните сцени во ВО ЗЕМЈАТА НА КРВ И МЕД дури како да се доведува во прашање пристрасната позиција на Џоли. „Луѓето често пати не се она што мислиш дека се“, ѝ објаснува Даниел, чувар во воениот логор, на Ајла, една од босанските муслиманки заробени за да бидат сексуални робинки во неговиот логор, а која тој кратко време ја познавал пред војната. Даниел ја спасува од силување така што ја држи подалеку од своите луѓе како своја лична љубовница; но односите меѓу нив двајцата се многу двосмислени. Во сцена во која тие разговараат и тој сака да ѝ докаже дека е поинаков од оној за кој се прикажува надвор од нивното „љубовно гнездо“, тој споделува тајна со неа – дека не му се допаѓа да ги убива луѓето со кои пораснал и со кои одел на училиште и дека повеќе би сакал да не учествува во оваа војна. Од една страна, тука е Ајла – негова блиска личност, негова муза, негово засолниште, женско тело врз чиј stomак легнува за да се утеша со целиот емоционален багаж однад-

вор. А пак од друга страна, тука е и неговиот татко, српскиот генерал Небојша (што го игра Раде Шербеџија), кој го поставил на таа положба во логорот и кој, откако дознава за муслиманската љубовница на син му, го претепува и го обвинува Даниел дека ги посрамил сопствениот народ и својата покојна мајка. Мртвата мајка секако симболички ја претставува поранешна Југославија. Со нејзината смрт почна братоубиствената војна, откако умре нејзиниот „најголем син“ Тито, кој ги држеше сите „браќа“ под контрола и во рамнотежа. Во војните на поделбата, „мајковината“, така да се каже, беше отелотворена, оженотворена и сексуализирана, претворена во сексуален предмет за телесно присвојување. Агресорите и сами беа деца на мајковината, југословенските братски народи. Како и во многу култури, женското тело почнува да го претставува народот или заедницата и девојката Југославија го претставуваше токму тоа: заменска конструкција за нација. Оттука, силувањето на жените претставуваше симболичко пречекорување што сака да го наруши интегритетот на телото на нацијата.<sup>4</sup> Според медицинската дефиниција, траумата ја предизвикува туѓ предмет. Но, југословенското тело беше пенетрирано од своите сопствени делови, во смисла дека раните беа нанесувани од предмети што не беа туѓи според поранешното уредување на Југославија; следствено на ова, тие мораа да бидат редефинирани како туѓи едни за други. Згора на ова, со концептуализирање на силувањето како сеопфатна идеја, медицинската, а исто така и психичката траума, буквално одеа под рака. Обидот на Џоли повторно да ги оживее во јавната свест ескалациите за време на овие неодамнешни војни со реконструирање на сцени на насилство – на пример, кога жените муслиманки се присилени да гледаат како силуваат една од нив – исто така имплицитно навестува и едно фројдовско сценарио, имено, потиснувањето на сексуалната желба кон сопствената мајка и поистоветувањето со сопствениот татко. Следствено, останувајќи верен на татка си, Даниел продолжува со своето задолжение.

Тука се поставува прашањето како продукцииите на постјугословенската кинематографија се справуваат со повоените трауматски искуства (вклучувајќи ја и траумата на сторителот). Филмот ГРБАВИЦА на Јасмила Жбаниќ од 2006 година, дистрибуиран како ESMA'S SECRET: GRBAVICA во Велика Британија и GRBAVICA: THE LAND OF MY DREAMS во САД и направен пет години пред филмот на Џоли, се занимава со траумата на босанските жени без да користи навраќања на страшните насилни акти. Најнасилна сцена во

филмот на Жбаниќ е можеби онаа во која ќерката на Есма ја присилува мајка си со пиштол да ѝ ја каже вистината за нејзиното зачнување. ГРБАВИЦА ги доведува во прашање ограничувањата на јазикот во изразувањето на траумата поврзана со силување и физичко насилство и на тој начин ја подвлекува уникатната природа на теловеното сеќавање што само го потврдува неуспехот на јазикот успешно да ја претстави траумата.<sup>5</sup> Тој им оневозможува на жените жртви да формираат заедница. Како да се пронајде наративен модел за трауматското телесно искуство? Јасмина Хусановиќ од Универзитетот во Тузла смета дека единствениот начин за босанските жени да заздрават од трауматското минато е преку уметноста. Таа го гледа филмот на Жбаниќ како дел од „коллективниот потфат што ја прави уметноста еден вид преобразувачки модел на комуникација и го ангажира субјектот во дијалог и размислување за трауматската содржина на босанските реалности“.<sup>6</sup> Така, во ГРБАВИЦА, музиката и стиховите на популарни песни се поврзувачките елементи кои им овозможуваат на трауматизираните жени да развијат „нова симболичка рамка за преговори меѓу тишината и говорот“<sup>7</sup> што ќе ја намали нивната маргинализираност.

Македонскиот режисер Антонио Митриќески дава различен поглед врз она што следува по траумата во својот брилијантен филм КАКО ЛОШ СОН (2003). Во една епизода го слушаме сторителот Шејтан како вели: „Сум убивал, сум силувал, ама некој друг почна со ова, некој друг рече 'Ајде!'“ Војникот, кого го игра Мики Манојловиќ, сторил сверства. Сега Шејтан ги преживува своите постапки низ кошмарни сценарија и флешбек навраќања; брутализицијата низ која поминал ја вклучува и невозможноста тој да се врати во нормала, што на крај доведува до смртта на неговата сопруга Иконија. Со желба да избега од себе, Шејтан заминува за Англија. Еден македонски студент се упатува на истото место: за да ја избегне војната, тој одлучува привремено да ги напушти својот дом и својата девојка. Во Лондон тој случајно посетува анархистички предавања на еден професор по историја за неодамнешните балкански војни и нивната нужност. Влетува во хомосексуална сцена и на крајот го силуваат во куќата на професорот – трауматизација што го тера веднаш да се врати во Македонија. Овој круг на насилство (кој во својата естетика и структура упатува на меѓународно признаениот филм на Милч Манчевски ПРЕД ДОЖДОТ, 1994) говори за измачувањата на луѓето како за метафора за еден измачен свет,<sup>8</sup> за последиците од траумата врз човечката состојба воопшто, за невозможност за безбедност, интеракција и љу-

бов, за отуѓувањето, а во тој процес границите на самиот себеси и другиот, на познатото и туѓото, се растопуваат.

И еден друг македонски режисер, Дарко Митревски, се занимава со избувнувањето насилство во БАЛ-КАН-КАН (2005), црна комедија „ала Емир Кустурица“. Насловот на филмот има вкус на „Крв и мед“;<sup>9</sup> но можеби е повеќе Белзубуб кој го танцува својот ексцентричен кан-кан. И токму на ова се сосредоточува Митревски, имено на семоќниот демон во подземните ритми на Балканот. Додека насилството кај босанската заедница, во која муслиманите и христијаните ги делат трpezата и страста по јадењето, пиењето и пеењето, ескалира по малку и поради маргинални недоразбирања и се претвора во „слапстик“ ефекти, вистинското насилство еруптира во срцето на организираниот криминал. Во криминалното подземје може да се најдат секакви видови ужас: мачење, ропство, колеж на деца. Овој пекол е поврзан со логиката на војната со целото свое бизарно и садистичко претерување.

Конечно, насилството и претераната и неподнослива болка се предмет на контроверзниот хорор филм СРПСКИ ФИЛМ на Срѓан Спасоевиќ (2010). Тоа е приказна за пропаднат порно актер кој се согласува да учествува во „уметнички филм“, само за да открие дека бил вклучен во „снаф“ филм со силување деца, вклучувајќи и сцена каде што се силува ново-



Плакаќ од филмот ГРБАВИЦА



Плаќај од филмој **КАРАУЛА**

роденче и кој е полн со некрофилски теми. Филмот претставува посложена визуелна естетизација на насилството отколку што се чини на прв поглед. Како што навестува насловот на филмот и како што тврди и самиот Спасоевиќ во едно интервју, оваа шокантна продукција ги осветлува на сцената, на метафорички начин, последиците од војната во повоеното општество, давајќи пример за човек кој е целосно експлоатиран, сè во име на обезбедувањето и преживувањето на неговото семејство; и тој претставува – исто така врз заднината на сверствата на неодамнешните војни – метафора за „фашизмот на политичката коректност“.<sup>10</sup>

Така како што би се очекувало, кинематографијата се чини несоодветна за зацелување на сè уште отворените рани од историјата. Кинематографијата, всушност, обезбедува резервоар на нови предизвикувачи – како во сцената во ГРБАВИЦА кога Сара вперува пиштол во мајка си, повторно правејќи ја жртва на насилство. Одлуката на синеастот да се занимава со темата на ваков начин ќе има последици; ќе произведе нови реалности и ќе го пренасочи насилството. Штом Есма успева да проговори, да ја открие својата тајна, нејзината траума се префрла врз ќерка ѝ, која ќе мора да живее со товарот на траумското минато и на својот идентитет роден од насилство и омраза. Токму ова е последи-

цата од филмските продукции кои ги претставуваат посттрауматските состојби и со тоа се сосредоточуваат врз емоционалните „повратни удари“ како пуштош отпосле.

Доколку филмовите треба да ослободуваат потиснати трауматски сеќавања, човек може да се праша чии сеќавања треба да се издвојат за да им се верува и за да се комеморираат во јавната сфера. Дали на претставувањето и преговарањето на траумата во кино, како и во уметноста, ѝ се спротивставува (или можеби ја сочинува) официјалната политика на сеќавање? А што е со врската меѓу траумата и насилството, меѓу историјата и оплакувањето, вклучувајќи ја и улогата на јавните комеморации и помени, а и каква задача имаат „зачувувањето и благотворното заборавање“? Наспроти или токму поради самото бескрајно насилство и фрагментација, барем еден заклучок може да се изведе од политиката на посттрауматски емоции во „балканската кинематографија на пламења“: таа си поставува за цел повторно да ја воспостави и обезбеди заедницата по војните. Во филмскиот медиум постои особена наклонетост и претпочитање за фигурите кои не ја пренебрегнуваат заедницата југословенска историја и згора на тоа, наклонетост кон создавање на меѓупростори на пријателство и братство во кои идеолошките апсурдности се доведуваат во пра-

шање и се подриваат. Тие се исто така и хроники на еден претпоставен „изгубен рај“, кои го нагласуваат отсуството што треба да се пополни во времето што доаѓа. Иако не постои вистинско искупување од трауматските искуства, еден симболички чин би можел да доведе до некој вид искупување и надоместување за оние што страдаат од индивидуална и колективна траума. Така, на крајот, како што може да се види во ГРБАВИЦА, се навестува барем некакво ветување за оздравување во иднината, што може да се согледа од стиховите на една песна: „Кога ќе се натопа со солзи / Дури и пустината ќе процвета / Будејќи слика на рајот (...)“.

Напуштениот рај на Титовата Југославија на братство е, исто така, тесно поврзан со проблемот на емиграцијата, која, строго фројдовски набљудувано, е трауматски настан. Ова претпоставува, од една страна, дека синеастите во дијаспората создаваат од појдовна точка на латентна траума, тргнувајќи од психичката катастрофа на својот сопствен егзодус, било да се свесни за тоа или не.<sup>11</sup> Од друга страна, пак, фрагментацијата и новиот етничко-религиски статус-кво создаваат и внатрешна дијаспора и внатрешен егзил во сопствената земја и ова, се разбира, влијае и врз синеастичкиот јазик и искуство.

Во КАРАУЛА (2006), филм снимен според истоимениот хрватски роман на Анте Томиќ, во режија на хрватскиот режисер со седиште во САД, Рајко Грлиќ, раскажувањето на историската траума е испреплетено со иронијата на предадениот патриотизам и болката поради напуштените корења. Дејствието може да се опише како типично за балканската кинематографија: на една мала погранична караула на југословенско-албанската граница во пролетта 1987 година, никој сè уште не е свесен

дека тоа се последните денови на југословенската федерација. Па сепак, секојдневната рутина и здодевност од служењето војска ги нарушуваат невообичаени околности. Фрустриран и секогаш пијан, поручникот Сафет Пашиќ чувствува чудна болка во меѓуножјето. Бара помош од единствениот лекар меѓу војниците, Сениша Сирчевиќ, кој открива, многу дискретно, дека се работи за сексуално пренослива болест. Не сакајќи жена му да дознае за тоа и обидувајќи се да изнајде изговор за да не си оди дома, Пашиќ објавува воена состојба, тврдејќи дека албанската војска подготвува напад против Југославија. Шегата се претвора во воена хистерија: војниците копаат ровови, Пашиќ сè повеќе губи контрола со секој следен ден и лесно може да се претпостави дека и ситуацијата, на многу „балкански начин“, набргу излегува од контрола... Како прво, КАРАУЛА е пример на панбалканска кинематографија, што се однесува до финансирањето и продукцијата<sup>12</sup>, вклучени се сите министерства во сите главни градови, така што на тој начин се ослободува креативната енергија и се овозможува поширок избор и за актерската и за техничката екипа. Како второ, филмот е комедија за луѓе што се на работ на трагедија, со други зборови, трагикомична приказна кажана без носталгија или омраза, следејќи ја традицијата на самоиронија карактеристична за овој жанр на Балканот. Правејќи го ова, филмот не поддржува ниту поголема блискост, ниту поголема поделба, па сепак го посочува развојот на настаните од една правлива умртвена состојба во целосен хаос предизвикан од чисто индивидуални интереси. Тоа е сценарио што одвај би можело да се случи некаде на друго место.



Сцена од филмот КАРАУЛА

Оваа состојба на апсурдност е дел од историскиот багаж што им остана на сите постјугословенски држави по војните. Но, најголемиот багаж ѝ беше оставен на Босна. Во својот краток филм БАГАЖ (2011), добитникот на *Оскар*, босанско-белгискиот режисер и сценарист Данис Тановиќ<sup>13</sup> ја проткајува метафората на багажот низ приказната како симбол за сите оние што се мачат да го надминат минатото. Секој лик во филмот е натоварен со бремето на својата емоционална и психолошка оставина. Филмот ја нагласува траумата од босанските исчезнати. Иако се поминати 16 години од војните, илјадници Босанци сè уште ги бараат телата на своите родители или роднини кои биле убиени или исчезнале. Откривање на масовни гробници често пати може да се види во вестите, но сепак медиумот на филмот е посоодветен да се опфатат и пренесат придружните чувства. Така, Тановиќ го враќа од Шведска својот главен лик, Босанецот Амир (го игра Борис Лер), во неговото родно село во Република Српска откако властите ќе го известат дека конечно ги идентификувале неговите родители. Но кога ќе пристигне, тој ќе открие дека вреќата коски за кои се мислело дека се на мајка му и татко му, всушност, припаѓаат некому друг. Другар од детството, Душан, кој го препознава Амир, знае кој може да му каже каде да си ги најде родителите, за извесна цена. Но, родителите на Душан се нервозни што тој се ангажира да му помогне на Амир, откривајќи длабоко вкоренета недоверба и страв од „другиот“. Некои Срби се тешко обременети со знаењето за сверствата и гробниците близу нивните домови, но сепак се плашат да ја кажат нивната местоположба од страв од одмазда и казна. Според Тановиќ, потрагата по жртвите е еден од клучните проблеми на Босна денес кога станува збор за враќањето на довербата. Една од најстрашните оставини на војните се болката и секојдневните кошмари на оние луѓе што не успеале да си ги пронајдат роднините. Пронаоѓањето и закопувањето на телата на жртвите е првиот чекор кон поттикнувањето на помирување меѓу луѓето кои еднаш порано биле соседи и само ваквото затворање на трауматската загуба може да го олесни физичкото бреме и да поведе во нова ера на помирување и соседство во Босна.

Претставувајќи ја историската траума преку филмови, односно емоционални слики, филмските собитија гледаат и наназад и нанапред. Со филмско претставување на посттрауматските состојби како емоционални „повратни удари“, повоените филмски продукции го поттикнуваат и негуваат градењето на заедницата по војните. Од основна важност за етиката и политиката на траума и сеќавање во балканската кинематографија е тоа како се претставува минатото, сега поврзано и со „другиот“, туѓиот и како

тоа се вклучува во изградувањето на новите колективни идентитети. Интер-културните претстави во постјугословенската кинематографија, можноста и невозможноста да се заземаат страни во посттрауматската ситуација се предизвик за актерите, филмските режисери и продуценти. И во најмала рака, сите примери за кои се расправаше погоре ја одразуваат нужноста бргу да се надминат повеќекратните постјугословенски трауми.

Д-р Татјана Пецер е книжевен научник и славист, проследувач и проучувач на книжевноста, филмот и нивните синергични односи. Докторира со највисоки почести на *Универзитетот „Мар-џин Луџер“* во Хале-Витенберг. Добитник е на реномираната научна стипендија/грант „Дилти“ на *Фондацијата Фолксваген* – како раководител на проектот „Синергија: Историја на знаењето“ во соработка со ЗФЛ-Берлин, за периодот 2010-2018. Работи и како надворешен професор-сотрудник по културни студии на *Одделот за славистички студии при Универзитетот „Мар-џин Луџер“* во Хале-Витенберг, потоа како виш асистент при Универзитетот во Цирих, и исто така – како соработник-истражувач и предавач на *Одделот за славистички студии при Универзитетот Хумболт* во Берлин.

Превод од англиски:  
Марија Јонес

#### РЕФЕРЕНЦИ

1. Horeck, Tanya. *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film*. London: Routledge, 2004
2. Culbertson, Roberta. "Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self." *In New Literary History* 26.1(1995):169–95
3. Husanovic, Jasmina. "The Politics of Gender, Witnessing, Postcoloniality and Trauma: Bosnian Feminist Trajectories." *In Feminist Theory* 10.1(2009):99–120
4. Iordanova, Dina. "Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media." London/Berkeley: British Film Institute, 2001
5. Jones, Gareth. "An Inner Exodus: The Many Diasporas of Balkan Cinema." *In Cineaste* J2.J (2007). <http://www.cineaste.com/articles/an-inner-exodus-the-many-diasporas-of-balkan-cinema>
6. Kaser, Karl. "Das ethnische 'engineering'." *In Melčić, Dunja ed., Der Jugoslawien-Krieg Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. Wiesbaden: vs, 2007, 401–414
7. GRBAVICA: LAND OF MY DREAMS. *In Jump Cut: "A Review of Contemporary Media"* Jump Cut 51, Spring (2009). <http://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/Grbavica/index.html>
8. Kristić, Igor. "Wunden der symbolischen Ordnung. Subjektzwischen Trauma und Phantasma in Serbischen Filmen der 1990er Jahre." *Vienna: Turia & Kant*, 2009
9. Levi, Pavle. "Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema." *Stanford, Cal.: Stanford University Press*, 2007
10. M.M. "Kusturica: Andželinin film je u službi holivudske propagande." *Blic Online*. January 23, 2012. <http://www.blic.rs/Zabava/Vesti/302983/Kusturica-Andželinin-film-je-u-sluzbi-holivudske-propagande>

11. Petzer, Tatjana. "Blick regime und Bildgewalt. Eine Inventur des neuen Makedonischen Films." In *Süd ost Europa* 58.2 (2010):198–219
12. Rupert, Martin. "Esmas Geheimnis – Grbavica. Zerstörung und Neubeginn im Film." In Wollnik, Sabine and Brigitte Ziob, eds, *Trauma im Film. Psychoanalytische Erkundungen*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2010, 175–192
13. Smajilhodžić, Rusmir. "Bosnian war victims praise Angelina Jolie's movie." In AFP. *Global Edition*, December 10, 2011. <https://ph.news.yahoo.com/bosnian-war-victims-praise-angelina-jolies-movie-175748258.html>
14. Spasojević, Srđan. "Moj šokantni SRPSKI FILM prikazuje fašizam političke korektnosti." In *Slobodna Dalmacija*, Kultura, May 8, 2010. <http://www.slobodnadalmacija.hr/Kultura/tabid/81/articleType/ArticleView/articleId/101831/Default.aspx>
15. Šuber, Daniel. "Der Balkan-Krieg im Serbischen Kriegsfilm der 1990er Jahre. Kulturwissenschaftliche Anmerkungen zueinem Genre." In Beganović, Davor and Peter Braun, eds, *Kriegsichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. Paderborn / Munich: Fink, 2007, 203–28.
16. Šuber, Daniel. "Myth, collective trauma and war in Serbia: acultural-hermeneutical appraisal." *Anthropology Matters* 8.1(2006):1–9.
17. Šuber, Daniel. "Kollektive Erinnerung und nationale Identität in Serbien. Zueinerkulturalistischen Interpretation des Anfangs vom Ende Jugoslawiens." In Giesen, Bernhard and Christoph Schneider, eds, *Tätertrauma. Nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs*. Konstanz: UvK, 2004, 347–79.
18. Grljić, Rajko, director. *KARLA/BORDERPOST*. 2006.
19. Jolie, Angelina, director. *IN THE LAND OF BLOOD AND HONEY*, 2011.
20. Mitrićki, Antonio, director. *KAKO LOŠ SON/LIKE A BAD DREAM*, 2003.
21. Spasojević, Srđan, director. *SRPSKI FILM/A SERBIAN FILM*, 2010.
22. Tanović, Danis, director. *NIČIJA ZEMLJA/NO MAN'S LAND*, 2001.
23. Tanović, Danis, director. *PTLJAG/BAGGAGE*, 2011.
24. Žbanić, Jasmina, director. *GRBAVICA*, 2006.
- bosnian-war-victims-praise-angelina-jolies-movie-175748258.html (April 2014)
3. M.M. "Kusturica: Andželinin film je u službi holivudske propagande." *Blic Online*. January 23, 2012. <http://www.blic.rs/Zabava/Vesti/302983/Kusturica-Andželinin-film-je-u-službi-holivudske-propagande> (March, 2012). Силувањата, масовните силувања и унакажувањата на телата на жртвите, поголеми од оние што ги прави само сексуалната пенетрација, биле ефикасни средства за унижување, не само на жените, туку и на нивните семејства и заедници. Затоа тие претставувале индиректни мерки за прогонување, како што се покажува при почнувањето на симболичкото истребување на една група. И иако сите завојувани страни го користеле силувањето како оружје, истрагите спроведени од страна на организации како Хјуман рајтс воч (Human Rights Watch) и Амнести интернешенал (Amnesty International) покажуваат дека силувачите главно биле Срби, а дека нивните жртви најчесто биле муслимански жени.
4. Овој заклучок соодветствува со оној на Карл Касер. Karl Kaser "Das ethnische 'engineering'" Во Melčić, Dunja, уредник, *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuchzu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. (Wiesbaden: VS, 2007), 401–414, here 412.
5. Horeck, Tanya. *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film*. (London: Routledge, 2004); Culbertson, Roberta. "Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Re-counting Trauma, Re-establishing the Self." In *New Literary History* 26.1(1995):169–195; Koebel, Caroline. "Torture, maternity, and truth in Jasmina Zbanić's Grbavica: Land of My Dreams." In *Jump Cut: A Review of Contemporary Media Jump Cut*, No.51, spring (2009).
6. Husanović, Jasmina. "The Politics of Gender, Witnessing, Postcoloniality and Trauma: Bosnian Feminist Trajectories." In *Feminist Theory* 10.1(2009): 99–120, here 106.
7. Husanović, 109.
8. Сценариото се заснова врз сцените „Надеж, Вера и Грег“ од драмата *Маме му ебам* кој прв почна од Дејан Дуковски, кој во моментот живее во Хамбург. Драмата *Буре барут* на Дуковски од 1995 година беше поставена со голем успех на сцените во сите балкански земји и низ Европа (во Германија под наслов *Das Pulverfass/The Powder Keg*), а претходно му послужи и на српскиот режисер Горан Паскаљевиќ како изворен материјал за неговата истоимена филмска верзија, успешна југословенско-француска копродукција од 1998 година.
9. Етимолошкото читање на зборот Балкан кој се состои од турските слогови БАЛ (мед) и КАН (крв) беше популаризирано од страна на кураторот Харалд Зиман со неговата изложба „Крв и мед. Иднините на Балканот во Костернојбург“ (2003).
10. Интервју со Срѓан Спасоевиќ. „Мојот шокантен СРПСКИ ФИЛМ го прикажува фашизмот на политичката коректност.“ Во *Слободна Далмација, Култура*, 8 мај, <http://www.slobodnadalmacija.hr/Kultura/tabid/81/articleType/ArticleView/articleId/101831/Default.aspx> (March 2012).
11. Jones, Gareth. "An Inner Exodus: The Many Diasporas of Balkan Cinema." In *Cineaste* 32.3 (2007), <http://www.cineaste.com/articles/an-inner-exodus-the-many-diasporas-of-balkan-cinema> (March 2012).
12. Сите поранешни југословенски републики, вклучувајќи го и Косово, беа вклучени во продукцијата на филмот, по иницијатива на босанската продукциска куќа Рефреш. Згора на тоа, Унгарија, Велика Британија и фондот за копродукции Еуроимаж на Советот на Европа исто така го поддржаа овој проект, спореди <http://www.borderpostmovie/production.php>.
13. Тановиќ освои Оскар за најдобар филм на странски јазик за своето деби НИЧИЈА ЗЕМЈА (2001), црна комедија која се занимава со апсурдноста на војните од 1992 до 1995 година.

## КОСОВСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА ПОМЕЃУ АМБИЦИИТЕ И ФИНАНСИСКИТЕ (НЕ)МОЖНОСТИ

Косовската кинематографија во последните десет години се карактеризира со видливо отворање кон копродукциите и меѓународните соработки, потоа со учество на меѓународните фестивали и напорите да се комуницира со странскиот гледач. Исто така, како никогаш порано, доста млади синеасти се надежни од аспект на амбициите и филмското знаење и вештина. Кинематографските проекти се реализираат со најнизок буџет во регионот, па затоа урбаните драми кои се наоѓаат помеѓу уметничкиот филм и телевизиската драма не се во мал број, поради фактот што не бараат големи трошоци, што се реализираат со мали снимателски екипи и со помал број актери. Филмовите се од најразличен вид: драма, комедија, психолошки филмови, акциони и др., а филмовите кои чинат најмногу пари се реализирани од постари режисери со поголемо филмско искуство. Средствата што се делат за кинематографија се најниски на полустровот. Сите конкуренти на јавниот конкурс земаат по малку, но никој не е задоволен, затоа што секој од продуцентите, ако не изнајде поддршка и од друго место, не успева да покрие ни половина од трошоците за проектот.

Косовската кинематографија е мала кинематографија. Никогаш не се одликувала со голема продукција, а постојано правела напори да излезе од регионалната изолација за да комуницира со светот. Некои од овие филмови имаат земено учество на стотина меѓународни фестивали и се имаат вратено со награди, но поради немањето стимул или посебен буџет за учество на филмовите по меѓународни фестивали, тоа главно го надоместувале продуцентите и режисерите, или некоја меѓународна поддршка



која ги покривала трошоците за учество.

Документарниот и анимиран филм на некој начин се запоставени, тие се во видно помал број од долготражниот и краткотражниот уметнички филм. Зачудувачки е фактот што и младата генерација се колеба околу негувањето на документарниот и анимиран филм.

Филмовите главно ги финансира државата – *Министерството за култура* преку *Кинематографскиот центар* со јавен конкурс, а телевизиите не земаат учество ни на симболичен начин во овие финансирања, иако имаат малку оригинални уметнички програми.

Посебен проблем во прикажување на филмовите на домашната сцена, е отсуството на нови кина, бидејќи киносалите со кои располага косовската кино-мрежа се стари над шеесет години. За време на фазата на приватизација, некои од овие кина ја сменија својата главна дејност, додека другите претставуваат мешавина на запустен јавен имот, без услови за работа во согласност со законите и правилата на пазарот. Агенцијата за приватизација им стои над глава, ниту ги приватизира, ниту им дозволува да работат независно. Од 33 некогашни кина кои редовно прикажуваа филмови и 20 подвижни кина, останати се четири-пет функционални кина, додека другите прикажуваат филмови само по некој посебен и редок повод. Уметничките домашни филмови и копродукциите со државите од регионот или од Западна Европа ја немаат некогашната гледаност, затоа што голем број од нив, за време на приватизацијата, ја прошириле дејноста, или пак повеќе воопшто не прикажуваат филмови.

Системот на мултиплекс кината што почна да ја покрива територијата на Косово е од посебен карактер. Во нив не се прикажуваат сите домашни уметнички филмови и тие не се наменети за овој вид кина. Според законските рамки на пазарот, кај нас ниту еден филм не ги покрива своите трошоци со киноприкажувањето. Овој проблем е присутен и кај кинематографиите на целиот Балкански Полуостров, но кај нас е особено истакнат. Централните телевизии ги прикажуваат домашните филмови со многу колебања или, пак, плаќаат толку незначителна сума за која не вреди да се даде дозвола за прикажување, затоа што може потоа да наштети на прикажувањето на системот на порталите со наплатавање.

Во последните десет години, два пати се вложени напори да се дополнително и да се измени *Зако-*



Плаќај од филмот *ТАТКО*

*нош* за кинематографија (2004), но различните интереси и несогласувањата помеѓу синеастите и државните службеници влијаеле овој закон да не се уреди.

Ке направиме еден телеграфски приказ на најкарактеристичните филмови од косовската продукција, кои се издвојуваат со различниот пристап, со нивните теми, потоа со спецификите на урбаниот живот и настојувањето за идентитетот. Филмот *ТАТКО* (*Babai*), по сценарио и режија на Висар Морина (филмското образование го има стекнато во Германија) е меѓу поспецифичните и еден од најуспешните филмови во последните десет години, а се прикажа на меѓународните фестивали, но и во германските кинорежи. Младиот автор, Висар Морина, преку судбината на таткото и синот, ја претставува атмосферата на насилство и крајна сиромаштија во Косово во последната декада од XX век. При обидите да се избега од сиромаштијата и полициското насилство, филмските протагонисти не поминуваат добро ниту во Германија како бегалци, напротив, се разочаруваат по неколку доживевани перипетии. Филмот *ТАТКО* со наплив на емоции, неочекувани пресврти и темна атмосфера не го оставаат гледачот рамнодушен, а истовремено го поттикнуваат на длабока контемплација и по излегување од киносалата. Протагонистите Нори (улогата на младиот Вал Малоку) и Гзим (таткото на Астрит Кабаши) поминуваат низ разни перипетии и трауми. *ТАТКО* донесува атмосфера на италијански неореализам, атмосфера која на гледачот му го дава чувството на тага, реализирано со големо мајсторство и инвентивност. Филмот е копродукција на *НикоФилм* (Германија), *Круша* (Косово), *Скојје филм студио* (Македонија) и *Eaux Vives Productions* (Франција). Има добиено четири награди на големиот *Минхенски фестивал*, а на *Филмскиот фестивал во Карлови Вари* е Лауреат на *Наградата за најдобра режија „Europa Cinemas Label“*, која се доделува од страна на *Европската кино мрежа (European Cinema Network)*.

ГРАНИЧНИ МАГАРИЊА (Gomarët e kufirit), по сценарио на Јетон Незирај и режија на Јетон Ахметај, е драма што ги прикажува судбините на жителите на едно гранично село. Настанот се случува при крајот на шеесеттите години од минатиот век. Селани, воени лица, полицајци и љубопитници се вртат во еден затворен круг, а меѓу нив се наоѓа и еден учител идеалист, кој подоцна се буни. Во овој филм има трагикомични ситуации, црн хумор, но и политичка сатира. Главните улоги ги играат: Шкумбин Истрефи, Флорентина Адеми, Хисен Бинаку, Луан Дака, Хазир Хазир.

Филмот ХЕРОЈОТ (Heroi) на Луан Криезиу, автор на сценариото и режијата, со актерите: Арбен Бајрактарај, Адријана Морина, Чун Лајчи, Салахдин Билали, Енвер Петровци, Џеми Агај и др. претставува поинаков филм од другите филмови кои зборуваат за последната војна. Во него се третираат судбината на борецот, социјалната положба и разочарувањето, затоа што никој не го разбира и не се труди да му помогне кога тој има потреба од општеството. Наместо благодарност, него го чекаат игнорирање и омаловажување. Филмот е добро прифатен од јавноста со топлиот пристап што го има кон ликовите и со напорите да се акцентираат корумпираното општество и горчливата реалност.

Искусниот режисер Агим Сопи, автор на филмовите: ЧОВЕКОТ ОД ЗЕМЈА, ЦУТОВИ НА ЉУБОВТА, КУЛА, ОТАДЕ СМРТТА, ЕСЕНТА НА ТRENDAФИЛИТЕ, АНАТЕМА и др., во филмот АГНУС ДЕИ (Agnusdei) ја третира темата на последната војна низ призмата на колективната драма и индивидуалните судбини. Следејќи ги перипетиите на двајца млади кои војната ги зближува, но различната етничка припадност ги прави непријатели, режисерот потоа ги преплетува нивните судбини, вадејќи го инцестот како лајтмотив. Преку инцестот се гради нивната двојна трагедија. АГНУС ДЕИ е најприкажуваниот филм на Косово по меѓународните фестивали со најмногу добиени награди. Во главните улоги се: Астрит Алихајдарај, Дафина Бериша, Жаклина Остир, Енвер Петровци, Чун Лајчи, Бајруш Мјаку.

ТРИ ПРОЗОРЦИ И ЕДНО БЕСЕЊЕ (Tri dritare dhe një varje), во режија на Иса Ќосја, кој е автор и на филмовите ПРОКА, ЧУВАРИ НА ОБЛАЦИ И КУКУМ, по сценарио на Зимбер Келменди, директор на фотографија, потоа Гокхан Тирјаки, кој воедно е камерман на познатиот турски режисер Џејлан – за разлика од многу наши воени филмови – е филм во кој малку се прави осврт на војната, а повеќе се фокусира на последиците. ТРИ ПРОЗОРЦИ И ЕДНО БЕСЕЊЕ го отсликува сиромашното и напуштено село, каде што молкот и напорите да се скрие минатото претставуваат вистински кошмар за сите. Во моментот кога се открива вистината за силуваните жени, откако една од нив ќе даде интервју на еден странски новинар, започнува хистеријата до степен на линчување поради откривање на оваа табу-тема. ТРИ ПРОЗОРЦИ И ЕДНО БЕСЕЊЕ го претставуваше Косово во конкуренцијата за престижната меѓународна награда *Оскар*. Главните актери се: Ирена Цахани (Луше), Луан Јаха (Ука), Донат Чосја (Сокол).

### ГЕНЕРАЦИЈА НА МЛАДИТЕ ФИЛМСКИ АВТОРКИ

Лендита Зекири, Арзана Краја и Бербуче Бериша се новите три имиња на косовските албански жени-режисери. Некои од нив направиле успех со првите краткометражни филмови и надвор од земјата, како што е авторката Лендита Зекири со филмовите БАЛКОН (Ballkoni) и ОГРАДА (Gardhi), кои претставуваат еден нов пристап со добиени награди на меѓународните фестивали. Со другиот филм, кој носи наслов АГА (Aga) – драма за жените кои биле злоупотребувани и силувани, Зекири ја отсликува трагикомичната состојба на оваа социјална категорија. Има многу дијалози, брзи движења на камерата која ги портретизира карактерите и околината, потоа нивните судбини, но кои и покрај сè, наоѓаат сила да се потсмеваат, да раскажуваат случувања, да изградат нов живот. Филмот има интересен пристап и разгранување на драматуршката нарација и пред сè, мајсторска портретизација на ликовите.

Сестрата на Блерта Зекири во филмот БРАК (Martesa), која што воедно е и сценарист заедно со Крешник Бериша, не само што донесе посебна тема и атмосфера, туку отвори и некои традиционални табуа, што на филмот му придаде посебна атракција. Режијата е динамична, а карактерите добро реализирани и портретизирани. Преку урбаната сре-



Сцена од филмот БРАК

дина, кафеаните, музиката, неконвенционалната свадба, се претставува не само менталитетот, туку и фрустрациите, траумите, конфликтот со средината, а сите се фрустрирани, кој во поголема, кој во помала мера. БРАК (Martesa) се разликува во многу нешта од другите косовски филмови. Во него главните улоги ги играат: Албан Укај, Адрина Матоши, Генц Салиху. Беким, Анита и Ноли. Тоа се ликовите што креираат еден чудесен триаголник: Анита е вљубена во Беким, Беким ја сака Ноли, а Ноли повторно го сака Беким. Албан Ука во овој филм се одликува со динамична и експресивна интерпретација. Адријана Матоши претставува посебно име во косовскиот филм, особено со начинот на интерпретирање – шармантна, пријатна и привлечна за екранот.

Арзана Краја е режисерка и сценаристка на филмот ПОЛЕ НА СКОЛОВРАНЦИТЕ (Fusha e mëllenjave). Тоа е драматуршка нарација за судбината на поранешни затвореници кои не наоѓаат мир, значи третира тема што не е присутна во кинематографијата. Сула, поранешен затвореник, по дваесет години се враќа во татковината за да ги поврати загубените нитки на својот некогашен живот. Лондон е градот што нему му го враќа минатото, станува кошмар и тортура, па затоа се враќа таму каде што го започна животот, но духовно скршен.

Филмот ЕДНА ПРИШТИНСКА ПРИКАЗНА (Një tregim Prishtine), во режија на Бурбуче Бериша и сценарио на Гетоар Муличи Бојај, може да се нарече и филм-приказна за Косово по војната, каде што сиромаштијата, разочарувањето, организираниот криминал и корупцијата се резултат на длабоко пропаднатите вредности на општеството. Социјалната драма е во прв план, но корупцијата и криминалот се „лајтмотивот“ во овој филм, а исто така се третираат и на виделина се истеруваат и останатите злосторства на организираниот криминал. Главните улоги ги интерпретираат: Теута Красничи, Донат Чосја, Луран Ахмети, Артиола Хамдијај.

## УРБАНИТЕ ДРАМИ, ОСАМЕНОСТА

НЕМИРНО НЕБО (Qiefl i trazuar), во режија на Антон Н’дреца, Јехон Горани, Арта Мучај, Имер Кутловци и др., има интересен пристап во урбаната средина. Едно модерно семејство нема егзистенцијални проблеми, но е опфатено од болеста на денешнината, комплицираните меѓучовечки односи. Таткото боледува од депресија и од немањето смисла за живеење од премногу филозофски анализи, синот станува

наркоман затоа што се чувствува отфрлен, а ќерката станува лезбијка, затоа што на тој начин се чувствува подобро, а мајката е таа што се труди да ги поврзе раскинатите семејни односи, но таа истовремено е болна од модерната болест, амбицијата за кариера.

Филмот НЕПОСАКУВАНИ (T’radashtun), во режија и сценарио на Едон Ризванולי, со актерите Адријана Матоши, Јасон де Ридер, Ники Веркар, се одвива претежно на Запад, каде што живее мајката со синот, бегалци од Косово. Причините за бегство се откриваат подоцна и се многу драматични. Осаменоста и напуштеноста ги доживува синот, кој е адолесцент. Осаменоста во урбаната средина е главната тема на овој филм. Момчето од Косово со големи тешкотии се адаптира во Амстердам, бегалец кој бега за да избегне друга драма, крие едно болно минато...

За филмот ДРУГАР (Shok) во режија на Џејми Донаху (Jamie Donoughue) беа напишани многу осврти и многу се зборуваше. Филмот кој е во британско-косовска копродукција се базира врз вистински настани од 1998 година. Ова беше првиот косовски филм кој се кандидираше за наградата *Оскар*. Претставува најдобар и многу трогателен филм за војната од 1998-99 година во Косово. Филмот е драматичен, директен, остар, емотивен, со брзи кадри добро поврзани меѓусебно и со ритам што те држи цело време напнат. ДРУГАР е филм којшто го баравме долго време и којшто со право беше во тесен круг за наградата *Оскар*, но за жал, не победи.

А кога ќе го погледнете филмот КОЛОНА (Kolona), ве обзема една грижа на совест како да сте протагонист, или тој што треба да одлучи за животот или смртта на двајца адолесценти, а не за полицајците што нив ги убиваат...

Авторот на текстот – Гани Мехметај – е актуелен директор на *Косово филм* (Kosovafilm), филмски сценарист и професор на *Факултетот за медиумски уметности* во Приштина...

Превод и адаптација:  
Арсим Љесковица



Сцена од филмот ДРУГАР

## ИСТОРИЈА НА ТУРСКИОТ ФИЛМ ОД НЕМАТА ЕРА (1895 – 1922):

### „Филмската продукција во периодот на втората уставна ера“

Домашната филмска продукција во Османлиското Царство започнала во Македонија од страна на браќата Манаки приближно една година пред прогласот на Втората уставна ера. Оваа активност на браќата продолжила, зголемувајќи се – уште со првите денови на Втората уставна ера. Во овој период на премин од монархија кон уставност, во 1899 година и познатиот фотограф и истанбулски претставник на браќата Пате (Pathé Frères), Зигмунд Вајнберг, започнал со филмска дејност по предлог на султанската палата за да ја овековечи отоманската војска на соодветно достоинствен начин<sup>1</sup>. Во периодот од прогласувањето на Втората уставна ера сè до крајот на Првата балканска војна, оваа дејност во Македонија била извршувана од браќата Манаки, а во Истанбул од Вајнберг.

#### ДЕЛАТА НА БРАЌАТА МАНАКИ

Манастир (Битола) каде што живееле браќата Манаки, еден од трите вилаети на Македонија (Румелија), бил најзначаен културен центар на Балканот. Оваа територија истовремено била и центар на тајниот комитет на „Единство и прогрес“, која сметала дека уставната управа е единствено решение за спречување на дезинтеграцијата. Тука се наоѓала и Третата армија што ќе ја прогласи Втората уставна ера. Бунтот што на 3 јули 1908 година го започнал потполковникот Ахмет Нијази-бег од Ресен се проширува со поддршка на офицерите-младотурци. Всушност, само два дена по започнувањето на востанието, на улиците на битолскиот вилает каде што живееле браќата Манаки, бил закачен манифестот на комитетот „Единство и прогрес“ кој ја прогласил актуелната власт за незаконска, барајќи да стапи во сила Уставот<sup>2</sup>. Како резултат на

востанието, администрацијата на територијата на Македонија наскоро била под контрола на комитетот „Единство и прогрес“. На состанокот што ноќта на 21 јули во Солун го одржал Централниот комитет на здружението, била донесена одлука на 23 јули да се прогласи Уставност. Потоа со телеграмите испратени од Солун, Битола и Косово во палатата „Јилдиз“, Абдулхамит II бил ставен под притисок. Колку и да се спротивставувал, битолскиот штаб на организацијата утрото на 23 јули ја прогласил уставноста, како што беше претходно решено, со канонада од 21 топовско гуле<sup>3</sup>. Еден ден потоа Абдулхамит II бил принуден да го прогласи повторното стапување во сила на Уставот. Така завршува апсолутистичкото владеење и започнува Втората уставна ера. Браќата Манакимале среќа што живееле во битолскиот вилает. Тоа е местото каде што започнува и се проширува буната и каде што по вторпат била прогласена уставноста. Браќата што филмски ги документирале актуелните случувања на своето време и своите простори биле сведоци на сите фази од востанието и со рефлекс на документаристи, со своите камери филмски забележале некои настани и уште повеќе битолски прослави на уставноста. Нивните филмови снимени на 35мм. формат и со вообичаено траење меѓу 1 и 2 минути се следниве *Насијани љо љовод Младошурската револуција*:

- Процесија во чест на победата
- Парада во чест на победата
- Говори на Турците за победата
- Парада на турската пешадија и коњица
- Парада на турската топовска единица
- Паради со грчки натписи
- Дефиле на воениот оркестар, кочиите и коњицата<sup>4</sup>

## ДЕЛАТА НА ВАЈНБЕРГ

Прогласувањето на Втората уставност било пречекано со огромна радост насекаде во Империјата и овозможило различни прослави и приредби што траеле со недели. Престолнината Истанбул станала центар на возбудливи приредби и прослави. Додека браќата Манакимале филмувале приредбите во Македонија, Вајнберг ја насочил својата камера на настаните во главниот град.

## СЕЛАМЛУКОТ ВО ЦАМИЈАТА ХАМИДИЕ ВО ИСТАНБУЛ

За султанот Абдулхамит II, кој во илузијата сакал да држи сè под контрола, петочниот поздрав или обичајот што официјално бил наречен селамлик бил од голема важност. Официјалниот поздрав подготвуван за клањањето на петочната молитва на османлиските султани бил од голема важност не само во однос на церемонијата и религијата,

туку и од правен, социјален и културен аспект<sup>5</sup>. Во оваа прилика, меѓу султанот и народот се воспоставувала директна комуникација, иако ограничена. Доаѓањата и заминувањата на султаните во џамијата биле правени со голема церемонија<sup>6</sup>.



*Кадр од церемонијата на љејочнојо љоздравување на султанот Абдулхамит II*

По прогласувањето на Втората уставност, за султанот Абдулхамит II петочното поздравување станало уште позначајно, за да може да се почувствува пулсот на народот и да се види неговата приврзаност. Во есента 1908 година, Вајнберг филмски документирал една од церемониите на петочното поздравување на султанот, која се одржала во џамијата Хамидие<sup>7</sup>. Овој филм што Вајнберг го снимил за сметка на браќата Пате се спомнува во една објава во германското списание *Кинематограф* (*Der Kinematograph*) под името *Селамлик во џамијата Хамидие во Константаноупол* (*Selamlık in der Moschee Hamidie in Constantinopel*)<sup>8</sup>.



*Објавата за филмот СЕЛАМЛИК во џамијата Хамидие на С. Вајнберг во списанието Кинематограф (16 септември, 1908)*

## ФИЛМОТ ЗА ИЗБОРИТЕ И ОТВОРАЊЕТО НА СОБРАНИЕТО ВО ИСТАНБУЛ

Според барањето на Абдулхамит II, подготвено од Одборот на министри и објавата на 24 јули, требало да се одржат избори на пратеници во Собранието. Процесот се одвивал мошне бргу. На 6 август се формирал кабинетот на Камил-паша. Комитетот „Единство и прогрес“ издал соопштение и најавил дека ќе го остави новиот кабинет слободно да работи, па дури и ќе го поддржи<sup>9</sup>.

Програмата на кабинетот повеќе предвидувала решавање на кризата настаната од објавата на Уставноста и одржување избори на пратеници отколку воспоставување нов поредок. Изборите започнале во ноември 1908 година под покровителство на Комитетот „Единство и прогрес“. Здружението одиграло влијателна улога во организирањето и распределувањето на гласачките ливчиња и определувањето на набљудувачи на гласачките кутии. Откако завршило гласањето, кутиите се земале од населбите и со голема церемонија се носеле на одредени места. Во Истанбул гласачките кутии со музички оркестар биле донесени пред Военото министерство, Портата на Шејхулисламството и Диванот. И отворањето на кутиите било исто толку помпезно. Пред отворањето се држеле говори, се рецитирало поезија и се пееле песни. И во вилаетите биле направени слични церемонии<sup>10</sup>. Вајнберг снимил некои мигови од изборите на пратеници што во празничен дух биле направени во главниот град. Така се случила и појавата на првиот дел (*Избори*) од филмот: *Избори и отворање на Собранието во Истанбул* (*Les Elections et l'ouverture du parlement a Constantinople*). Вајнберг, следејќи го својот рефлекс на фоторепортер, до крај го снимил тоа што се случувало.

Како резултат на изборите направени во октомври 1908 година, во Собранието биле избрани 240 пратеници. Резултатите биле како што претпоставувал Комитетот „Единство и правда“, така што нејзините кандидати победиле. Отворањето на Пратеничкото собрание било одржано со неверојатна церемонија во Судската палата во близина на Аја Софија. На церемонијата, покрај службениците вклучени во протоколот, биле поканети и високите воени лица, челиците на верската заедница и странските амбасадори. Многу пратеници на отворањето дошле во облеката од регионот што го претставувале. Овој собир според својот надворешен изглед потсетувал и на привлечен музеј на носии во живо<sup>11</sup>. Со својата камера на 17 декември, Вајнберг ја снимил оваа шарена и живописна церемонија на отворањето. Со оваа направена снимка се комплетира и вториот дел (*Отворањето на Собранието во Истанбул*) од погореспоменатиот филм. Прикажувањето на овој филм што Вајнберг го снимил под наслов *Изборите и отворањето на Собранието во Истанбул* се случило на 2 март 1909 година во Тепебаши, во киното на браќата Пате<sup>12</sup> кое било отворено повторно под влијание на Вајнберг.

### **ПАТУВАЊЕТО НА СУЛТАНОТ МЕХМЕТ V РЕШАТ ВО РУМЕЛИЈА И СНИМЕНИТЕ ФИЛМОВИ**

Албанското востание што избувнуло во пролетта 1910 година им ги нарушило плановите на

султанот и на комитетот „Единство и прогрес“, па по борбата што траела со месеци, силите испратени под команда на Махмут Шевкет-паша едвај биле потиснати. По задушвањето на ова востание, османлиската власт решила да направи одредени реформи<sup>13</sup> за Албанија. Било потребно државата да ја зајакне својата репутација врз Албанците, особено во областите Косово, Јанина и Скадар каде што тие го сочинувале мнозинството. Во однос на ова прашање се мислело дека патувањето во Румелија на султанот Мехмет V Решат ќе може да биде од корист. Султанот како муслимански владетел, чија држава во основа ја сочинувало муслиманско население, сакал да изврши влијание врз големото мнозинство на Албанците кои беа припадници на истата религија. Било корисно да се нагласи ова религиозно заедништво. Освен тоа, со оваа посета на Румелија се сметало дека ќе се зајакне и приврзаноста со државата на османлиските жители со различни религиозни и етнички корени во Румелија<sup>14</sup>. За патувањето на султанот Мехмет V Решат во Румелија било решено на почетокот од 1911 година. Потоа започнала фаза на напорни подготовки што траеле 3-4 месеци. Патувањето што требало да трае од 5 до 26 јуни требало да започне од Истанбул и по посетата на Чанакале – Солун – Скопје – Приштина (Косовско Поле) – Солун – Битола, преку Солун – Чанакале требало да заврши со враќање во Истанбул<sup>15</sup>. За патувањето што требало да трае три недели била подготвена детална програма.<sup>16</sup> Во патувањето мисија требало да бидат и синовите на султанот Мехмет V Решат, Зијадин Осман и Омер Хилми заедно со високи државни службеници на чело со везирот Ибрахим Хаки-паша, министерот за поморство, Махмут Мухтар-паша, министерот за внатрешни работи, Халил-бег, министерот за образование Абдурахман Шереф-бег, главниот советник Хуршит-паша, главниот писар Халил Зија Ушаклигил, главниот секретар Љутфи (Симаџи) и толпа други службеници и служители<sup>17</sup>. Иако Комитетот „Единство и прогрес“ по прогласувањето на Втората уставност не ја презел власта, правел сериозен притисок врз властите и својата политичка моќ ја користел од зад сцената. Оваа состојба, исто така, придонела за организирање на споменатото патување<sup>18</sup> Младотурците имале за цел зголемување на своето влијание и репутација во јавноста со правење своја пропаганда. Од овој аспект бил значаен и уделот со фотографирањето и снимањето на ова патување<sup>19</sup>. Румелиското патување на султанот Мехмет V Решат започнало со голема и помпезна церемонија во понеделникот на 5 јули 1911 во Истанбул на начин како што било испланирано. Султанот и неговиот најблизок круг се упатиле кон

Солун во оклопниот воен брод наречен *Барбадос Хајредин*. Султанот Решат го придружувале оклопните бродови *Тургуџ Реис* и *Месудије*, крузерот *Хамдие*, торпедото *Јунус* и бродовите *Ѓулџемал* и *Решџи-џаша*<sup>20</sup>.

### ВАЈНБЕРГОВАТА СНИМКА НА ПАТУВАЊЕТО

Овластувањето и привилегијата да го снима румелиското патување на султанот Мехмет V Решат му биле дадени на Вајнберг, претставник на браќата Пате во Истанбул. „Со ова овластување месџе Вајнберг поседува право да го избере саканото место и да му се приближи на Височеството колку што сака.“<sup>21</sup> На 6 јуни султанот пристигнал во Чанакале, првата станица од неговото патување и во текот на истиот ден тргнал кон Солун. Бродовите што ги носеле султанот и неговата придружба стигнале во солунското пристаниште утрото на 7 јуни.



Султанот слегава на Солунското пристаниште

Бидејќи датумот на пристигнувањето бил однапред објавен, многу делегации од различни делови на империјата, особено од Македонија, биле дојдени во Солун за да му ја покажат својата поштеност на султанот<sup>22</sup>. Церемонијата на пречек на пристаништето изгледала доста спектакуларно и довела до голем ентузијазам во градот. Поради програмата, султанот Мехмет V Решат тој ден не слегол на брегот и ноќта ја поминал на оклопниот брод *Барбадос*. Поради ентузијазмот во градот, заслужувал да биде виден. Електрифицираниот град и проекторите на бродовите што биле закотвени во пристаништето, а кои биле насочени кон градот, му давале на Солун величествен изглед<sup>23</sup>. Следниот ден султанот и неговата придружба слегле од оклопниот брод на брегот. Петочниот поздрав бил направен во џамијата Аја Софија. Додека султанот со султанската кочија одел кон џамијата, официјалниот поздрав бил изведен од страна на војниците построени од двете страни на патот.

Султанот стигнал до џамијата придружен со оваци од народот кој се насобрал покрај неговата патека и заедно со својата придружба тука ги направил петочната молитва и петочното поздравување<sup>24</sup>. Вајнберг го снимил сето ова додека се случувало и го филмувал целиот овој настан.



Султанската поворка во Солун

На 11 јуни султанот Мехмет V Решат тргнал со два воза од Солун кон Скопје. Откако возот застанал на попатните станици Топчу, Ѓоменџе и Гевгелија, приквечерта пристигнал во Скопје. Пречекот на станицата бил исто толку возбудлив како и оној во Солун. Албанците го пречекале султанот со зурли, тапани и народни ора. На церемонијата се нашле и многумина од турската, српската, влашката, грчката, еврејската и бугарската заедница<sup>25</sup>.

Одењето на султанот во џамијата Аја Софија заради молитва, како и покажувањето на љубовта кон султанот од страна на ученици – претставници од различни училишта биле филмски документирано од Вајнберг. Посетата на Скопје завршила утрото на 15 јуни со заминувањето на султанот кон Приштина. На попатните станици Илјасхан, Османие и Фризовиќ, султанот бил дочекан со изливи на радост од страна на народот и војската. Откако ноќта ја поминале во Приштина, султанот и неговата свита, утрото на 16 јуни, со кочи се упатиле на Косовско Поле во посета и молитва направени на турбето во чест на султанот Мурат Худаведиѓар, на местото каде што тој маченички загинал.

Султанот што патем бил пречекуван со восхит од илјадници луѓе, на споменикот бил поздравен со топовска канонада<sup>26</sup>. Така оваа посета го остварила најзначајниот дел од румелиското патување во контекст на заложбите за зајакнување на приврзаноста на Албанците кон државата. Со ова државата ќе ја покаже својата решеност да ја задржи територијата на Румелија под своја власт; со петочната молитва на султанот и калифот ќе се зајакнело постојното верско заедништво со



**Посејта на султанот Решај на шурбешто на султан Мурај Худаведиџар**

Албанците. При оваа посета Вајнберг воопшто не ја испуштил од раце камерата. Тој ги снимил доаѓањето на султанот на Косовско Поле, тамошната толпа, петочната молитва на калифот со 200 000<sup>27</sup> Албанци, говорот на везирот Ибрахим Хаки-паша и дервишите од Митровица<sup>28</sup>. По оваа посета на Косовско Поле, султанот со свитата ја поминал ноќта во Приштина и следниот ден се вратил во Солун. Утрото на 20 јуни од Солун се упатиле кон Битола (Манастир), првиот вилает во кој била прогласена Втората уставност. Битола била и последната станица на ова негово патување. Султанот тука останал четири дена. На 24 јуни од Битола се упатил кон Солун<sup>29</sup> заради враќање во Истанбул. Со враќањето на султанот и неговата свита во Истанбул на 26 јуни, завршило патувањето во Румелија, кое траело три недели.

### ПРИКАЖУВАЊЕ НА ФИЛМОВИТЕ

Првото прикажување на филмовите за румелиското патување на султанот, кои Вајнберг ги снимил за сметка на браќата Пате, било во првата недела на месец јули во Солун. Филмовите со должина од 100 метри биле во траење од 50 минути. Огласот што под наслов *Кинематограф за патувањето на Височеството во Румелија* бил објавен во весникот *Румели*, а во врска со содржината на филмот се даваат следниве податоци: „(...) Овде го има целото патување. Од маневрите на султанската поморска свита во водите на Кесендире сè до сите движења до џамијата Аја Софија и многу снимки од железницата, овациите по патот, прославите во Скопје, собирот на Косовско Поле, потоа тамошната молитва на Височеството, прешетката на 150 000 Албанци на чело со султанот, накусо ништо не е заборавено, па дури ни говорот на везирот и славните дервиши од Митровица...“<sup>30</sup> Повторно според истата вест, прикажувањето на

филмот требало да се одржи во вторник, 4 јули во Солун, киното на ефенди Керим<sup>31</sup>. За оваа проекција разликата во цените на кинобилетите била спуштена до минимум и часовите на прикажување биле одредени така што на гледачите им била дадена можност да дојдат во градот со последниот трамвај. Управата на киното на ова прикажување повеќе сакала да ја искористи возвишената цел и да ја прикаже големината на саканиот султан, за во овој филм да биде јасно видно колку големи поздравни од населението добил владетелот. Прикажувањето требало да трае три дена и првиот ден требало да биде посветен на поморската заедница. Последното прикажување требало да биде изведено само за жените, особено за жените муслиманки<sup>32</sup>.

### ПРОЕКЦИИТЕ ВО ГЛАВНИОТ ГРАД

Овие филмови што во Солун се прикажале во *Јалилар синематограф*, во периодот од 8 до 10 јули, потоа биле прикажани во престолнината, во театарот и кино *Ајолон* во градината Замбаоглу во Кадикој. Денските проекции на 9 и 10 јули биле резервирани за женската публика. Овој филм на чиј плакат пишувало *Патувањето во Румелија на Високоочитуваниот султан Мехмет Решај-хан* се состоел од следниве делови:

- Заминувањето на Високопочитуваниот султан Мехмет V Решат во Румелија, пристигнувањето на Височеството во Солун, снимка на процесација и султанската поворка;
- Заминувањето на Височеството и официјално поздравување;
- Процесација на поздравување во џамијата Аја Софија во Солун со излегувањето на Височеството;
- Народот го чека владетелот на попнатите станици и пристигнување на султанската поворка во Скопје;
- Минување на учениците на мостот во Скопје;
- Пристигнување на владетелот со свитата во џамијата Аја Софија во Скопје на молитва;
- Излегување од церемонијата во џамијата Аја Софија во Скопје,
- Султанската процесација пристигнува во Приштина;
- Многубројното доаѓање на Албанците за да го поздрават владетелот;
- Глетка на толпата што дошла на Косовско Поле, пристигнување на владетелот на Косовско Поле,
- Молитвата на владетелот на Косовско Поле заедно со 200 000 Албанци<sup>33</sup>;
- Говорот на везирот Хаки-паша и дервишите од Митровица.



Една од најавите во печатот за овој филм кој се состоел од седумнаесет дела била ваква: „Оваа вечер понеделник и во вторник вечер во театарот *Айолон* во Замбаоглу во Кадиќој за господата, а денес понеделник и во вторник денски за госпоѓите ќе бидат прикажани снимените ленти на нашиот султан од Сарајбурну до Манастир, петочната молитва во Косово со 200 000 луѓе, патувањата вклучени во ова, сè до најситни детали. Ќе бидат прикажани поинакви драматични и комични глетки. Денес е резервирано само за дамите“<sup>34</sup>. Овој филм по театарот *Айолон* почнал со прикажување во киното на браќата Пате во Тепебаши на третата годишнина од прогласувањето на Втората уставност: „Кинематографот во Тепебаши... Денешната програма ќе биде исклучителна со дополнително прикажување на сите етапи од патувањето на нашиот високопочитуван султан во Румелија“<sup>35</sup>.

### ФИЛМОВИТЕ НА БРАЌАТА МАНАКИ

Привилегијата да се снимат патувањето во Румелија што султанот Мехмет V Решат го остварил во периодот од 5 до 26 јуни 1911 година му била дадена на Вајнберг и тој го снимил ова патување од почеток до крај. Но без снимка не останале ниту браќата Манаки, кои живееле во битолскиот вилает на империјата, кој беше исклучително значаен од политички и историски аспект. Султанот претходно ја имал најавено програмата на своето румелиско патување. Се знаело каде ќе биде на кој датум, каде ќе остане колку дена и кој ќе биде итнерарот на неговото патување. Браќата Манаки ги направиле потребните подготовки според движењето на оваа програма. Така што дури имале и пресметано каде ќе потрошат колку метри филмска лента<sup>36</sup>. За време на ова патување, првиот вилает што султанот ќе го посетел бил Солун, најзначајниот град-пристаниште на Балканот. Браќата Манаки поради тоа од Битола дошле во Солун. Претходно било објавено дека султанот со својата свита ќе пристигне во солунското пристаниште утрото на 7 јуни. Браќата Манаки тој ден ги поставиле своите камери на пристаништето во Солун и го снимиле пристигнувањето на оклопниот брод *Барбадос* со кој пловел султанот, како и бродовите што го придружувале. Следниот ден ги снимиле и сите посети што ги направил султанот кој слегол на брегот, приемот, парадата, како и заминувањето на султанот и неговата придружба на 11 јуни со два воза од станицата во Солун.

За време на ова негово патување, браќата Манаки снимиле и друг град, а тоа било Битола (Манастир), градот во кој живееле. Го снимиле доаѓањето на султанот во градот на 20 јуни (железничката станица) и церемонијата на неговиот

пречек. Посетата на султанот на Битола траела до утрото на 24 јуни. За време на овие четири дена, браќата Манаки снимиле некои моменти од оваа посета од различни перспективи. Така во архивата на браќата Манаки значајно место заземаат филмовите: *Турскиот султан Мехмет V Решат во Џосеџа на Солун* и *Турскиот султан Мехмет V Решат во Џосеџа на Биџола*<sup>37</sup>, кои притоа ги снимиле.



**Една од церемониите на Џејшониот Џоздрав на султанот Мехмет V Решат (1912 год.) – еден или два камермани (од лево) го снимаат минувањето на султанот – архива на Бурчак Еерен.**

### ОРГАНИЗИРАН ЛОВ ВО КАГИТХАНЕ

По турнејата на султанот низ Румелија, Вајнберг и понатаму продолжил со правење филмови на актуелни теми. На почетокот од 1913 година го снимил ловот што бил организиран од Истанбулскиот ловечки клуб, како што е, на пример, филмот со име *Организиран лов во Кагитхане* (*ChasseâcourrèâDjendèrè/Kiathane*), кој бил премиерно прикажан на 23 април 1913 година<sup>39</sup> – итн...

Али Озујар дипломира на Катедрата за историја при Факултетот за јазици, историја и географија на Универзитетот во Анкара во 1996 година. Својата дејност како проследувач и истражувач на историјата и теоријата на филмот ја започнува во весникот Сијах-Бејаз – како филмски критичар, а понатаму ја продолжува во списанијата Антракт, Синема пенџере, Популер, Тарих, Топлумсал тарихи, Синематурк, Синемаскоп, Чинибелге и Атлас тарих. Во 2011 година, заедно со Махур Озмен, го снима својот прв игран филм со наслов ИГРА НА ПРАВДАТА. Од 1996 до 2016 година, издал седум стручни книги од областа на филмот и филмската историја.

Превод и адаптација:  
Анета Матовска

## БЕЛЕШКИ

1. Вајнеберг не само што бил добар претприемник и трговец, туку бил и добар фотограф и снимател во техничка и естетска смисла. Ги продавал производите на браќата Пате и филмовите на оваа фирма се прикажувале на многу места во главниот град. Освен тоа, како што е кажано и погоре, поради филскиот запис на отоманската војска уште во многу ран период, се нашол и на самиот почеток. Поради филскиот запис требало да поседува и потребна опрема. Најверојатно со филмската продукција започнал пред прогласувањето на Втората уставност.
2. Armaoğlu, *ibid.*, стр.602.
3. *Ibid.*, стр. 603.
4. Имињата на овие филмови се според дадените податоци кога Милтон Манани го префрлил наследството на Југославија и кои се земено од филмографијата на специјалното ДВД што од страна на Министерството за култура на Р Македонија било подготвено за браќата Манани. За содржината и анализата на филмовите види: Saadet Özen, „Bir Tarih Malzemesi Olarak Film: Manaki Kardeşler’in ‘Hürriyet’ Çekimleri”, *Toplumsal Tarih*, Број: 255, март 2015, стр. 62-71.
5. Mehmetİpşirli, „CumaSelamı”, *TürkiyeDiyanetVakfıİslamAnsiklopedisi*, 8.том, İstanbul, 1993, стр.92.
6. Петочните поздрави некогаш нуделе можност за атентат врз султанот или за организирање скандал, па така на 10 јули 1792 година во Аја Софија врз Селим и на 21 јули 1905 во џамијата Хамидие врз Абдулхамит за време на петочното поздравување биле извршени неуспешни обиди за атентат. *Ibid.*, стр.92.
7. LudwigBrauner, „DieAussichtenderKinoindustrieinderTürkei”, *DerKinematograph*, Број:92, 30 септември 1908. Браунер објаснува дека овој филм што Вајнберг го снимил за сметка на браќата Пате, на публиката и бил претставен како „прва турска продукција“.
8. *DerKinematograph*, број: 90, 16 септември 1908. Во огласот се наоѓаат уште два дела од Пате снимени во Истанбул под следниве имиња: *EreignisseinderTürkei (Последни случувања во Турција)* и *DergrosseBrandinStambul (Големииот ѓожар во Штамбол)*.
9. Karal, *ibid.*, стр.46-47.
10. *Ibid.*, стр. 62.
11. *Ibid.*, стр. 64.
12. *Stamboul*, 2 март 1909.
13. Mevlüt Çelebi, *Sultan Reşad'ın Rumeli Seyahati*, Akademi Kitabevi, İzmir, 1999, стр.3-4.
14. NesimiYazıcı, „İsmail (Tuncun) Bey'inHâtra-iSeyahatindeSultanReşad'ınRumeliZiyareti:Kosova”, *Belleten*, Број: 283, декември 2014, стр. 1101-1102.
15. *Ibid.* стр. 1099.
16. За целосната програма види: Çelebi, *ibid.*, стр. 8-17. 17 Yazıcı, *ibid.*, стр. 1102.
17. Yazıcı,*ibid.*, стр., 1102.
18. Çelebi, *ibid.*, стр.3-4.
19. Дел од фотографиите од патувањето се снимени од ексклузивни фотографии на списанијата во кои се објавени, а значаен дел од фотографиите се дело на Ашил Саманџи кој се наоѓал меѓу официјалните претставници – сопственик на Фотографското студио „Аполон“ (Аполон Колтер браќа) и неговите фотографии. Во *Servet-i Fünûn* 24, во *Şehbal* 42, во *Donanma Mestuası* 21и во *Resimli Kitapçe* се објавени 99 фотографии. Yazıcı, *ibid.*, стр. 1099-1100.
20. Çelebi, *ibid.*, стр.18-19.
21. *Rumeli [Rumeli]*, 2 јули 1911.
22. Во своите мемоари Бахаедин Демир (Ајдин), кој се нашол меѓу оние што дошле во Солун, вака го објаснува одушевувањето што го предизвикала оваа посета: „За доаѓањето на високопочитуваниот султан Мехмет-кан беа дошле претставници од секаде да го пречекаат. И ние прво отидовме во Манастир (Битола) и таму со насобраните луѓе се качивме во посебен воз и заминавме за Солун. Се имаше насобрано толкава толпа што не се наоѓаше место да се легне и да се засолне. Ситуацијата беше достојна за втората ера на опиеноста од почетокот на слободата. На лицата издвоени од толпата што требаше да бидат примени пред султанот им беше дадена „филигранска карта“. И јас бев почестен да бидам примен пред султанот и да го видам одблизу. При посетата на Битола по вторпат со таква карта бев примен пред него во името на Комитетот 'Единство и прогрес'. Bahaeddin Demir Aydın, *MuhacirOlmakdaVarmış,İşBankasıKültürYay.,İstanbul*, 2013, стр.60-61.
23. Çelebi, *ibid.*, стр.30.
24. *Ibid.* стр.36.
25. *Ibid.*, стр.41.
26. *Ibid.*, стр.56.
27. Според сеќавањата од ова патување на Исмаил-бег (Тунџу), синот на Ибрахим-ефенди, кој бил на должност како трет секретар во палатата и бил шура на султанот Решат, за клањање на петочната молитва од околината имало многу учесници, па заедно со војската се собрале меѓу 100 и 120.000 луѓе. (Yazıcı, *ibid.*, стр.1107); главниот писар Халит Зија (Ушаклигил) одредил дека во молитвата учествувале не помалку од 50 000 луѓе. (Çelebi, *ibid.* стр.57).
28. *Rumeli*, 2 јули 1911.
29. *Ibid.*, стр.71-82.
30. *Rumeli*, 2 јули 1911.
31. Поради меѓусебната врска на Вајнберг и браќата Пате првото прикажување на овие филмови најверојатно било во киното на браќата Пате во Солун, а потоа се прикажувало и во Јалилар синематограф.
32. *ibid*
33. Овој постер што се наоѓа во колекцијата на Бурчак Еврен за првпат е објавен во книгата *Türk Sineması* (42. Altın Portakal Film Festivali Yay., İstanbul, 2006, стр.33) што Бурчак Еврен ја подготвил за 42. Филмски фестивал „Златен портокал“. Како што стои на плакатот, цените за проекцијата биле следниве: ложи (1 лице) 50 куруши – ложи (4 лица) 40 куруши – прв ред 10, втор ред 8, трет ред 6 куруши, за господата ученици – првиот ред 6, а вториот 4 куруши.
34. *Yeni İktisat*, 9 јули 1911.
35. *Yeni İktisat*, 23 јули 1911.
36. Репортажата што Бурчак Еврен и Бариш Сајдам ја направиле со Игор Старделов од Кинотеката на Македонија („Balkanların Tarihini Değiştiren Yönetmenler”, *Hayal Perdesi*, Број: 37, ноември-декември 2013).
37. Во филмот под наслов „*Türkskiioş sulţan Mehmetî Reshâd'ın İosesîna na Bişşola*“ се наоѓаат различни снимки направени внатре во возот. Не се знае дали браќата Манани имале или не дозвола за снимање на султанот. Како најпознати фотографии во Македонија дури и ако им била дадена ваква дозвола, тоа била дозвола за снимање на султанот надвор. Дозволата да бидат примени во возовите што биле наменети за султанот и неговата придружба и таму да снимаат не е многу возможна. И онака во возот се наоѓа Вајнберг кој ја поседувал дозволата за ова. Голема е веројатноста овие снимки направени во возот да му припаѓаат на Вајнберг.
38. *Le Moniteur Oriental*, 23 април 1913

БОРИС НОНЕВСКИ

## ФОТОГРАФИИ ОД МАКЕДОНИЈА НА ПРВАТА СЕРУСКА ЕТНОГРАФСКА ИЗЛОЖБА ВО МОСКВА ВО 1867 ГОДИНА

На Првата серуска етнографска изложба што се одржа во Москва во 1867 година биле претставени репрезентативни народни носии, посатки од покуќнина, предмети кои се употребувале во катадневниот живот и музички инструменти на словенските народи. На изложбата заедно со материјалите од другите словенски земји и народи биле изложени експонати и од Македонија. Од нив можело да се согледаат креативноста на народното творештво, вкусот и фолклорот на луѓето, материјална култура и традиционалниот начин на живеење; да се препознаат заедничките карактеристики и нивните посебности, кои се јавувале како резултат на различните природни, климатски, социјални и историски околности во кои опстојувале и опстанувале одделните локални заедници. Изложбата, покрај етнолошкото има пошироко културно-историско значење и сознајна вредност. Освен со научни мотиви, организирањето и одржувањето на таа манифестација било поттикнато и со идеите за заедничките корени и духот на солидарноста на словенските народи, кои во 19 век се отелотвориле во панславистичкото движење.

Покрај стандардните методи и постапки за прибирање, селекција и излагање на експонатите, *по прв пат била употребена фотографията како медиум (посредник) во документирањето и претставувањето на етнографскиот материјал*. Фотографијата добила и формативна функција во структурата на Изложбата. Тој факт има посебно значење за историјата на фотографијата и регистарот на нејзината примена во односните земји и особено во Македонија.

Според сознанијата на етнолозите, материјалите од Изложбата во 1867 година се една од најстарите и најголемите колек-

ции на народни носии, материјални предмети и музички инструменти надвор од територијата на Македонија. Најголем дел од нив се сочувани и денес се наоѓаат во Рускиот етнографски музеј во Санкт Петербург. Исто така, и фотографиите кои биле изработени за потребите на таа манифестација се една од најстарите и најголемите збирки дотогаш снимени на почвата на Македонија. Етнографските материјали уште тогаш биле детално опишани, а подоцна и научно проучувани. За нив се објавувани прилози во стручните публикации. Во два наврата македонската колекција од Рускиот етнографски музеј е презентирана и пред нашата публика во Скопје. Меѓутоа, на фотографиите и фотографската збирка не ѝ е обрнато должното внимание.

Во Македонија фотографската дејност е едно од најзапоставените подрачја на културната историја. Кај нас не само што не е систематски истражувана историјата, туку уште не се прибрани неопходните и доволни податоци за првите фотографии и фотографската дејност за да може да се направи валидна реконструкција за појавата и развојот на фотографскиот медиум. Изложбата за која овде станува збор донесува мноштво податоци од кои може да се идентифицираат и приопштат релевантни факти за раната етапа на акултурацијата на фотографијата во 60-тите години на 19 век. Тие снимки имаат и поширока сознајна вредност и историско значење. На нив е фиксиран еден сегмент од македонскиот културен код, креативноста и ликовната култура на народот. Фотографиите на/ со народни носии, посатки од покуќнина, предмети за употреба во катадневниот живот и музички инструменти, кои ги изразуваат традицијата и битот на народот се уверлива визуелна претстава на националниот идентитет. Токму поради тоа заслужуваат поширок осврт културно-историските околности, концептот и организацијата на Првата серуска етнографска изложба, улогата на фотографскиот медиум во документирањето на експонатите и профилирањето на структурата на изложбата, тематската и жанровската условеност со потребите и упатствата на Изложбата и што е особено важно за историјата на фотографијата, да се идентифицираат авторите и фотографските ателјеа во кои биле снимани и изработувани фотографииите.

## КУЛТУРНО-ИСТОРИСКИ КОНТЕКСТ

Со појавите на отпорот и ослободителните движења кај словенските народи, кои во почетокот на 19 век се наоѓале во составот и под власта на Австро-Унгарија и Отоманското Царство, почнале поинтензивно да се истражуваат минатото

и сопствената традиција. Видни интелектуалци преземале мисии во своите и соседните земји, да бараат и препознаваат докази и артефакти за сопствениот идентитет и заедничкото потекло. Поаѓајќи од претпоставката дека словенските народи сочинуваат една етничка целина се создало панславистичкото движење. Панславизмот ја заговарал идејата за соработка на културен и политички план, во одбрана на заедничките интереси. Таа соработка се замислувала на широк спектар: од воспоставување литературни и културни релации меѓу словенските народи, до создавање на голема заедничка држава, која ќе ги опфаќа сите Словени. Сесловенското движење се изразуvalo и низ заеднички симболи. Најчесто користени семиолошки знаци биле сината, белата и црвената боја, кои ги презеле како симболи на слободата, братството и еднаквоста, а со химната „Хеј Словени“, ги охрабрувале народите дека „духот на Словените е сè уште жив и вечно ќе живее“, повикувајќи ги на масовно обединување.<sup>1</sup>

Поттикнат од идеите и духот на романтизмот, панславизмот немал секогаш романтични исходишта. Несложните и често пати меѓусебно раскараните браќа не можеле да го постигнат посакуваното единство. Во 1848 година, во Прага се одржал Првиот сесловенски конгрес на кој учествувале делегати на сите словенски народи, со исклучок на Русите. На конгресот, кој бил воден во духот на австророславизмот, излегле на површина несогласувањата и антагонизмите меѓу словенските народи (чешко-полски, руско-полски, српско-бугарски...), така што тој собир завршил без некој позначаен успех. Конгресот бил прекинат со избивањето на револуцијата во Прага во 1848 година, но, сепак, успеал да издаде еден проглас со кој се бара самоопределување на народите, како и протест против угнетувањето на словенските народи во Полска, Прусија, Турција и Унгарија.

Под влијание на панславизмот и на Балканот, поправо во Хрватска се појавило Илирското движење, чиј предводник бил Људевит Гај, од кое произлегла и идејата за обединување на југословенските народи. Рускиот цар и официјалната надворешна политика во почетокот имале резерви кон панславизмот, во којшто препознавале политичка програма на руските револуционери. Меѓутоа, во втората половина на 19 век, Русија во сесловенското движење препознала средство за влијание и политичка пропаганда. Оттогаш се засилил интересот и помошта на словенските народи. Во 1867 година, за време на Првата серуска етнографска изложба, под покровителство на рускиот цар Александар II, во Санкт Петербург и Москва бил одржан Вториот пансловенски конгрес. Во тој пе-

риод во Русија се засилил интересот и кон национално-ослободителната борба на Јужните Словени на Балканскиот Полуостров и готовноста да им се укажува поддршка. Се подигнал интересот кон минатото и сегашноста на тие народи, се ширеле научните и културните контакти.

Панславизмот ја засилил дејноста на интелектуалците и истражувањата од областа на историјата, етнографијата, филологијата и фолклорот. Покрај сознанија до кои доаѓале во непосредните контакти со луѓето, истражувачите прибирале и материјални предмети за начинот на живеењето, обичаите и народното творештво на месното население, создавајќи ги првите етнографски збирки. Во текот на теренските истражувања, освен вообичаените методи, во прибирањето емпириска граѓа, кон средината на 19 век почнале да ја употребуваат и фотографијата. Сознанијата од тие теренски истражувања ги објавувале во дневните весници и стручните списанија, а потем почнале да ги организираат и првите тематски изложби.

### КОНЦЕПТОТ И ОРГАНИЗАЦИЈАТА НА ИЗЛОЖБАТА

Иницијативата за организирање на Првата серуска етнолошка изложба во 1867 година ја покренало Императорското друштво на љубителите на природознанието, антропологијата и етнографијата при Московскиот универзитет, под раководство на познатиот научник Анатолиј Петрович Богданов (Анатóлий Петрóвич Богдáнов). За реализација на изложбата бил формиран Организационски одбор (Распоредителен комитет). За претседател на Организационскиот одбор бил избран, Василиј Андреевич Дашков (Василиј Андреевич Дашков). Изложбата била отворена на 23 април во 1867 година, во пространата зграда Манеж во Москва.



*Галеријаша Манеж во Москва во која била отворена Првата серуска етнолошка изложба во 1867 година.<sup>2</sup>*

При свеченото отворање на изложбата Василиј Андреевич Дашков истакнал дека: „Уште кога се појави замислата за Изложбата, нејзината цел беше и останува чисто научна, односно да се

прошират кај општествената јавност сознанијата за истражувањата за човекот; јавноста да се запознае со претставниците на различни слоеви од населението на Русија и нејзините пријателски држави; да поттикне интерес кон проучување на својот народ, на неговиот начин на живеење и да се направат напори ова проучување да биде овозможено со помошта на Музејот.“ Професорот на Московскиот универзитет Нил Александрович Попов (Нил Александрович Попов), кој на своите патувања низ Европа ги истражувал Западните и Јужните Словени, предложил на Изложбата да бидат претставени и другите словенски народи. Тој ја образложил потребата за создавање посебен словенски оддел во рамките на Изложбата: „... како прво, затоа што Словените во овај случај треба да послужат како објект за прва и најадекватна споредба при проучувањето на рускиот народ и, како второ, затоа што во Русија од Западните Словени живеат Полјаци, а од Јужните Срби и Бугари. Кон ова може да се додаде и тоа дека како привремени жители во Русија се среќаваат и Словази, распрснати низ цела Европа...“<sup>3</sup>

Организацискиот одбор на Изложбата на својата седница од 30 декември 1865 година, го задолжил професорот Нил Александрович Попов да воспостави контакти со научните друштва и приватните лица во словенските земји и да ја преземе врз себе обврската за уредување на словенскиот оддел. Одборот издвоил финансиски средства за набавување и транспортирање етнолошките предмети од странските земји за Изложбата.<sup>4</sup> Врските со Јужните Словени, во тоа време нарекувани „турски Словени“, биле воспоставени благодарение на залагањата на конзулите во дипломатските претставништва на Русија. Поканите од страна на Одборот за учество на Изложбата и инструкциите за собирање етнолошки збирки биле публикувани во дневниот печат што излегувал во Европа на словенски јазици.

Покана (циркуларно писмо) за учество на изложбата, преку дипломатските претставништва на Министерството за надворешни работи на Русија, во 1866 година била испратена на повеќе адреси во словенските земји. Во писмото на Организационскиот одбор (Распоредителен комитет), во кое се дефинира содржината и профилот на Изложбата, се наведува дека „Друштвото на љубителите на природознанието реши да покани за соработка разни научни установи и приватни лица кои се занимаваат со словенската етнографија. Вашето познавање на одделни провинции на европска Турција и Вашата положба на Друштвото му влеваат надеж дека Вие, од една страна, нема да се откажете и дека лично ќе соработувате во пополнување

на изложбата со етнографски предмети на оној крај во кој се наоѓате, а од друга страна, дека ќе се согласите да бидете посредник меѓу друштвото и оние лица кои би сакале да учествуваат на изложбата.<sup>5</sup>

Понатаму во циркуларното писмо се скицирани препораки и упатства за содржината на Изложбата и начинот на прибирањето и опремувањето на материјалите. Имено, во препораките и упатствата „се предвидува секоје племе да се претстави со манекени (кукли) во вид на посебна група; по можност, групата треба да изразува некоја карактеристична сцена од животот на словенското племе. Носиите, кои всушност го сочинуваат предметот на барањето на Друштвото, треба да бидат локални, типични и комплетни од главата до носете (петиците), без промени со новости. Така како што во секој крај обично се забележуваат момински, женски, вдовички и машки видови носии, така е пожелно за секоја носија да се има полн образец. Пожелно е да се има најдобра секојдневна и празнична носија. Освен тоа, неопходно е за манекените, значи за куклите, сите делови на носиите да бидат за лица со среден раст. За подобра точност на облекувањето на фигурите пожелно е, исто така, носијата да биде придружена со најпрост цртеж на разместувањето на нејзините различни делови, инаку Комитетот може да направи несакана грешка или пропуст при нивното облекување. Бидејќи манекените треба да бидат портрети и копии на жителите на дадениот крај, *пожелно е за секоја носија да биде приложен фотграфски портрет на месните жители од лице и од профил. За портретирање треба да се избираат најтипични физиономии* (подвлекол – Б. Н.). Секоја група, што карактеризира некое племе, или некој крај, се претполага да биде придружена со сите можни предмети на домашниот бит, какви што се: домашните кујнски и собни садови, музичките инструменти и воопшто предметите на домашните и општествените обреди.“<sup>6</sup>

Како собирачи и информатори за етнографските материјали се предвидувало да бидат ангажирани соработници од различни социјални профили: селани, занаетчии, општествени дејци, уметници и видни научници. По објавувањето на информациите и со заложба на дипломатските претставници, на име на универзитетскиот професор Нил Александрович Попов, кој бил и член на Московскиот славјански комитет, почнале да доаѓаат пријави за учество на Изложбата и етнографските материјали на Чесите, Словаците, Полјаците, Бугарите, Србите, Црногорците, Македонците и другите словенски народи.

Преку дипломатски претставници на рускиот

конзулат во Солун и од страниците на печатот за подготовките на Изложбата разбрал и собирачот на македонски народни умотворби, Стефан Верковиќ и со својата мрежа на соработници активно се вклучил во прибирање на етнографски материјали, придружени со нивни фотографии, од почвата на Македонија.

## ПРЕТХОДНИ ИНФОРМАЦИИ

Во научните кругови и пошироката културна јавност во Македонија Стефан Верковиќ е истражувач и познат како собирач на македонски народни умотворби, а неговата колекционерска дејност на нумизматички артефакти, политичко-пропагандната дејност, која, всушност, му била главна задача помалку се анализирани. Додека, пак, неговата „кураторска“ и музејска дејност речиси сто години беше непозната. За збирката етнографски материјали која ја прибрал Верковиќ првите информации кај нас ги соопшти д-р Блаже Ристовски до кои дошол во 70-тите години на минатиот век при неговите проучувања на руско-македонските културни релации во руските музеи и архиви. Во декември 1981 година, во организација на Етнолошкиот музеј на Македонија и Државниот етнографски музеј на народите на СССР од Ленинград (денес Санкт Петербург), во Скопје беше организирана презентација на *Словенски народни носии* од Првата серуска етнолошка изложба, во која беја прикажани и дел од експонатите кои ги прибрал Стефан Верковиќ. За изложбата во Скопје беше изготвен скроман каталог со краток предговор на авторките на презентацијата, Н. М. Калашникова и Л. А. Мшастаја.<sup>7</sup> Поопширна статија на руски јазик и со повеќе стручни информации за прибирањето и содржината на збирката на Верковиќ, а по повод односната изложба, објави Е. Ј. Тимофеева на руски јазик во списанието „Македонски фолклор“.<sup>8</sup>



Насловната страница на каталогот за изложбата *Словенски народни носии – Скопје, 1981 година.*

Рускиот етнографски музеј од Санкт Петербург<sup>9</sup>, во соработка со Музејот на град Скопје, во 2003 година организира изложба на македонските колекции од своите фондови. За таа презентација беше изготвен богат каталог, со стручни предговори на специјалисти од односната област, опремен со оригинални фотографии.<sup>10</sup> На тој начин нашата научна и културна јавност, по скоро еден и пол век, имаше можност непосредно да се запознае со колекциите кои „претставуваат посебно културно богатство на македонскиот народ, кое го привлечно вниманието на Стефан Верковиќ, а било високо оценето во Русија... Експонатите на оваа изложба претставуваат една од најголемите и најстарите колекции што се чува надвор од територијата на Македонија. Оттука, таа ... претставува значаен извор за проучување на традиционалната структура на субетничките групи кај Македонците.“<sup>11</sup> Врз основа на претходно наведените изложби, придружната литература и достапната документација можно е да се реконструира и еден значаен сегмент од историјата на фотографијата во Македонија.

### **АМБИВАЛЕНТНАТА МИСИЈА НА СТЕФАН ВЕРКОВИЌ ВО МАКЕДОНИЈА**

Експонатите кои биле испратени и претставени на изложбата во Москва биле еден мал фрагмент од големата етнологска мапа на Македонија. Покрај иницијативата на организаторите, најголема заслуга во посредувањето на етнографските материјали му припаѓа на Стефан Верковиќ (1821 – 1893). Иако не бил школуван етнограф и фолклорист, тој со години пред тоа се занимавал со прибирање на народни умотворби, нумизматички предмети, стари книги и други антиквитети. Меѓутоа, прибирањето на народното творештво не му била примарна цел на Верковиќ; тоа му служело за да ја камуфлира неговата основна задача: пропагандната и разузнавачката активност меѓу Словените во Отоманското царство на територијата на Македонија. За неговата контроверзна дејност се објавени голем број стручни текстови и научни анализи од хрватски, српски, македонски, бугарски, руски, чешки и други странски автори. Опусот и биографијата на Стефан Верковиќ опширно и во детали се обработени во критичкото издание „Македонски народни умотворби“ во пет томови, што се појави во 1985 година, во избор и редакција на професорот Кирил Пенушлиски. Во предговорот на петтиот том професорот Пенушлиски, врз основа на архивска документација, изнесува значајни податоци за контактите и кореспонденцијата со организаторите, прибирањето и испраќањето етнографски материјали од страна на Верковиќ за Изложбата во Москва во 1867 година.<sup>12</sup>

Стефан Верковиќ е роден во 1821 година во селото Угљара, близу Орашје, на брегот на Сава, во Босна. Првото образование го стекнал во фрањевскиот манастир во Толиса. Со школувањето продолжил во сутинскиот манастир, а потем во новицијатот на манастирот на Сутјеска. По завршувањето на средното училиште, во 1839 година го продолжи теолошкото образование во Лицејот на Загребската епископија. Таму го запознал Људевит Гај, кој го фасцинирал со наобразбата и елоквенцијата, со илирските идеи, духот на југословенството и љубовта кон Русија. Во 1843 година Верковиќ го напушта Загреб и заминува во Србија. Како заговорник на илирските идеи и на југословенството, веројатно и по наговор на Људевит Гај, Верковиќ прифатил да работи за српската национална пропаганда. Во Кнежевството Србија се запознал со министерот за внатрешни работи, Илија Гарашанин (1812 – 1864), кој му го предочил Начертанието како проект за ослободување и обединување на Јужните Словени (Србите, Хрватите и Бугарите) во една заедничка држава.

Начертанието (нацртот) е еден од најзначајните историски документи којшто извршил трајно влијание и ги детерминирал политичките, националните и културните релации меѓу балканските народи. Генезата и идејниот профил на Начертанието се инспирирани од полската емиграција, која по неуспехот на востанието против Русија во 1830 година ја напуштила земјата. Полската политичка емиграција, под водството на Адам Чарториски, од Париз отворила филијали во повеќе европски земји. Во Белград бил испратен Чехот Фрањо (Франтишек) Зах, кој го изработил концептот на Начертанието. Изворните начела на тој документ во политичката практика метаморфирале во тајна „програма на надворешната и националната политика на Србија“. Ослободувањето и обединувањето на Јужните Словени, според нацртот требало да се оствари со постепено отцепување делови од Австрија и од Отоманското/Турско царство и присоединување кон Кнежевството Србија. Поради тоа Гарашанин испраќал разузнавачки мисии (агенти) на неослободените територии со цел да приберат податоци за воената состојба, да го испитаат расположението на народот и неговите очекувања од Србија.

Прифаќајќи ја понудената соработка на планот на националната пропаганда, Стефан Верковиќ бил определен да спротивставува на руската пропагандна пенетрација на територијата на Македонија, која што според Начертанието ја населувале Бугари, „кои и покрај тоа што се најголема гранка на словенскиот народ во Турција, немаат речиси

никаква доверба во сопствената сила и само на надворешни потстреци од странските земји (Русија) се осудуваат да се впуштат во обид за да се ослободат... Освен што Русија би работела за себе, на Бугарите би им наметнала уште порापав јарем од турскиот.“<sup>13</sup> Доколку и понатаму ја остави Русија таму непречено да работи на политички и пропаганден план, без Србија нешто да преземе – се констатира во Начертанието – Руската Империја до таа мера ќе ја зацврсти својата положба, што упливот на Србија во Бугарија ќе стане беспредметен. Заради тоа Гарашанин предлага и презема ургентни и амбициозни пропагандно-политички акции. Идејно-политичките инструкции од Начертанието за бугарскиот карактер на населението во Македонија се клуч за дешифрирање на дејноста на Стефан Верковиќ и за „разбирање“ на атрибуирањето на експонатите и фотографите на Изложбата во Москва во 1867 година.<sup>14</sup>

На пат за Македонија Верковиќ заминал во октомври 1850 година. За постојано место на престој, од повеќе причини, го одбрал градот Серез, кој бил важен регионален и динамичен стопански центар, со силно присуство на грчката црковна и политичка пропаганда, против која тој ќе се бори уште понастојчиво. По доаѓањето скоро три години патува низ Македонија со цел да се запознае со приликите во земјата и да придобива информатори и соработници.<sup>15</sup> За да ја камуфлира разузнавачката дејност, Верковиќ пред турските власти се претставувал како „српски и болгарски археолог“, кој собира стари монети, ракописи, фолклорни материјали и други антиквитети.

Во 1854 година, преку Виена и Трст, Верковиќ оди во Србија да поднесе извештај за својата работа. Во март 1855 година пак се вратил во Серез. Следните десет години се најплодни во неговата разузнавачка, но и собирачка дејност. По враќањето во Македонија, во потрага по следбеници, сомисленици и агенти Верковиќ континуирано го ширел кругот на своите познајници и пријатели меѓу младата интелигенција и учителите.<sup>16</sup> Со цел да ја придобие наклоноста, издејствувал стипендии за некои Македонци. Опседнат со противставувањето и елиминирањето на грчкото влијание, тој во Македонија дистрибуирал српски и хрватски списанија („Лира“, „Балкан“ и „Даница“ на Људевит Гај), како и бугарските списанија („Българска пчела“ од Браила и „Съветникъ“ од Цариград). По барање на македонските учители и општествени дејци ги снабдувал училиштата со словенски буквари и учебници.

Најтрајна вредност од дејноста на Верковиќ на почвата на Македонија, сепак, се собирањето и запишувањето на народни умотворби. Еден дел од

забележаното народно творештво во 1860 година објавил во Белград под наслов *Народни ѝесни на македонскиѝе Бугари* (Народне песни Македонски Бугара).<sup>17</sup> Во предговорот на тоа издание Верковиќ пишува: „Овие песни припаѓаат на онаа гранка на словенскиот народ... кои живеат... во македонските предели, за кои по учениот запад се мисли и пишува, дека се тие сосем грчки или влашки (цинцарски), а малу се знае дека таму има и Словени.“<sup>18</sup> Во продолжение дава приказ на географската и етнографската мапа на Македонија и, во еден социолингвистички осврт, наведува како се одржале народната поезија, јазикот и обичаите во руралните средини каде што живееле „македонските Бугари“. Потем објаснува дека „овие македонски Бугари, на кои им припаѓаат овие песни, пред тоа се викале Словени, за тоа имаме јасни докази во списите на св(етите) словенски апостоли Кирил и Методиј и нивните ученици, кои сите велат дека го превеле св(етото) писмо на словенски јазик, *дури ѝодоцна ѝие (Словениѝе) го ѝримиле имейѝо на своиѝе завојувачи Бугариѝе, кое е значи ѝовеќе ѝо-лѝѝѝчко, оѝколку народно* (подвлекол – Б. Н.). Но, јас овие песни ги нареков бугарски, а не словенски – објаснува Верковиќ – поради тоа, бидејќи денес кој и да го запраша македонскиот Словен: што си ти? одма би му одговорил: јас сум Бугарин, а својот јазик го нарекуваат бугарски, и покрај тоа што многу (и најмалу) писмени луѓе себе си се нарекуваат Славено-болгари. Бугарските наречја спрема север до Македонија, а особено во стара Србија, околу Врање, Куманово, Дупница, многу повеќе се приближуваат кон српскиот јазик, отколку ова јужномакедонско наречје.“<sup>19</sup> На крајот Верковиќ го информира читателството дека „Освен оваа збирка женски песни собрав... значаен број машки трапезарски и јуначки песни, кои... се надевам откако ќе ги умножам и уредам, та така и нив исто вака во друга книга на свет ќе ги издадам, а потоа и народните приказни и сказни на македонските Словени на љубителите на словенсконародната словесност да им ги соопштам.“<sup>20</sup>

Верковиќ не само што не го исполнил ветувањето за објавување на веќе собраните оригинални македонски народни умотворби, туку го променил и пристапот кон народното творештво. Недоволно теориски упатен во фолклористиката и методологијата на прибирање народни умотворби, што се манифестирало и на примерот на „Народните песни на Македонските Бугари“, Верковиќ од некаде дошол на мислење дека Словените имаат индиско потекло и тргнал грозничаво да бара докази за таа „теза“ во народното творештво. Во 1865 година се запознал со Јован Гологанов, кој почнал „бескрупулозно да го експлоатира Верко-



вик, сервирајќи му свои творби како народни“ од кои настанал спевот „Веда Словена“.<sup>21</sup> Проблема-тизирајќи ги дотогашните историски сознанија, тоа сочинение предизвикало силни полемики во научната јавност, за да биде прогласено на крајот за фалсификат, кој го компромитирал Стефана Верковиќ во научните кругови. Во тој период Верковиќ на теренот на изворното народно творештво останал единствено со работата врз прибирањето експонати и фотографии за етнографската изложба во Москва.

### **СТЕФАН ВЕРКОВИЌ – СОБИРАЧ НА ЕКСПОНАТИ И ФОТОГРАФИИ ОД МАКЕДОНИЈА ЗА ПРВАТА СЕРУСКА ЕТНОГРАФСКА ИЗЛОЖБА**

Првичните информации за подготовките на Првата серуска етнолошка изложба Стефан Верковиќ ги добил од писмото на факонот Павле, службеник на Русиот конзулат во Солун, кое му го испратил пред месец октомври 1866 година. Во дописот на Верковиќ му предложил да набави „комплетни типични носии на македонските Словени, од главата до нозете, без измени и нови внесувања (момински, женски, вдовички, машки, т.е. свадбена група или нешто слично)“. Во писмото понатаму се вели дека носиие требало да бидат доставени готови, а за секоја група да имало и фотграфска снимка. Конзулот на Верковиќ ќе му ги надоместел финансиските средства за нивната набавка, а како награда за тој ангажман организаторот ќе му доделел медал и диплома. „Ако Вие тоа го сторите – пишува факонот Павле – и ако кон јануари (1867 година) носиие бидат готови тоа ќе биде добро за Вашиот углед.“<sup>22</sup> Во прилог на писмото од Конзулатот во Солун, на Верковиќ му била доставена и претходно наведената Покана (циркуларно писмо) за учество на изложбата, која преку дипломатските претставништва на Министерството за надворешни работи на Русија во 1866 година била испратена на повеќе адреси во словенските земји.

Организаторите на Изложбата, во соработка со Конзулатот, се обиделе и преку свои соработници да приберат експонати, меѓутоа, таа акција не вродила со плод. Факонот Павле од Конзулатот на Русија во Солун, во писмо од 21 декември 1866 година, на Верковиќ му соопштува: „наш руски зограф отиде во Воден и донесе многу прости носии, (кои) за ништо не чинат, сега од Сарачино ќе донесат и не знам добри ли ќе се или не“.<sup>23</sup>

Иако за настанот, преку дипломатските канали, Верковиќ бил информиран есента 1866 година, тој со организаторите на изложбата, поправо со професорот Нил Александровиќ Попов комуникација воспоставува пролетта следната година. Во писмо-

то од 11 март 1867 година на марвачки дијалект Верковиќ пишува: „Од словенските весници дознав за народната етнолошка Изложба, што треба да се оствари годинава во Москва. Раководејќи се од народното чувство и желбата да не се испушти ништо што може да биде корисно за нашиот мил, но несреќен бугарски народ, јас се почувствував најсреќен, кога Неговата Екселенција, А. Е. Лаговски, конзул во Солун на Неговото императорско Величество, Царот на цела Русија, лично ме извести за Изложбата и ми даде задача да собирам основни народни носии од Македонија, коишто би биле искористени за експонирање во наведената народна Изложба. Особено поради тоа што мене ми се познати животот на овдешната земја и природата на Нашиот народ, речиси, сум уверен дека никој друг, поради својата неупатеност, нема да се зафати со оваа работа, се решив да ја прифатам и, иако таа можеби ги надминува моите сили, јас ќе ја исполнам според сопствените можности и залагање.“<sup>24</sup> Во писмото од 11 март 1867 година информира дека конзулот Лаговски дал средства за собирање на колекцијата (вклучително и за снимање и изработка на фотографиите). Кон тој допис Верковиќ го приклучил и својот реферат, во кој на 32 страници ги обработил материјалите за Изложбата.

Во Првата серуска етнографска изложба Стефан Верковиќ препознал платформа и медиум, светската јавност да ја запознае со исконскиот словенски народ кој, според него, „природните непријатели на словенското племе, не навлегувајќи длабоко во нивниот начин на живот и обичаи не се срамат да ги декларираат како Елини (Грци) со назив... толку понижувачки за најобичниот Македонец, кој се сметал за поблагороден од самиот најпознат Елин.“<sup>25</sup>

Задоцнетиот почеток на соработката со организаторите на Изложбата и отежнатата комуникација (преписката со Москва била сложена и бавно се одвивала) не го обесхрабрувале Верковиќ. Тој сè до заминувањето во Русија во 1878 година, многу често пату-



Стефан Верковиќ



Нил Александровиќ Попов

вал по македонските села и градови, создавајќи широка мрежа на соработници и информатори. Тоа му овозможило, во непосредните контакти со луѓето да се запознае „со селскиот живот и длабоко да навлезе во народните чувства и обичаи на Македонците“ и му влевало сигурност дека е во можност да одговори на задачите и дека е „во состојба непристрасно да суди за овај заборавен народ.“<sup>26</sup>

Доцнењето Верковиќ настојувал да го надомести со интензивна преписка (во Москва испратил девет писма) и со мобилизирање на соработниците засилено да собираат народни носии, предмети и музички инструменти, придружени со фотографии од разни македонски краишта. Во писмото од 14 мај 1867 година Верковиќ како соработник го споменува Јован Гологанов; со материјалите ја испратил и песната за Орфеј која ја „открил“ Гологанов, со молба кон Распоредителниот комитет да го објави овај „пронајдок“. Песната, во превод на Рајко Жинзифов, била објавена во Москва. Вториот кореспондент (соработник), што го наведува Верковиќ во дописот бил Стојан Чешлар, којшто му помогнал да добие народна носија од Дебар.<sup>27</sup> Соработниците на Рускиот етнографски музеј идентифицирале други двајца соработници на Верковиќ: Иван Чобаногла и Стојан Чегилјаров, кој „успел да пронајде најстар з’бан, односно дел од горна невестинска облека.“<sup>28</sup> Професорот Кирил Пенушлиски наведува уште тројца собирачи на народни носии: Никола И. Ковачевски, Тома Н. Поповиќ и Илија Дуков.<sup>29</sup>

### **МАКЕДОНСКАТА ПРЕЗЕНТАЦИЈА НА ИЗЛОЖБАТА И ДЕПОНИРАЊЕТО НА МАТЕРИЈАЛИТЕ ВО РУСКИТЕ МУЗЕИ**

Сепак, и покрај ангажирањето на претходно наведените и други непозната соработници, Стефан Верковиќ за толку кратко време не успеал да ја покрие целата територија на земјата и да го компензира задоцнувањето. За Изложбата успеал да набави дванаесет носии и збирка од шест народни музички инструменти од Југозападна и Јужна Македонија. Најголем број на експонатите се од околината на Серез, каде што Верковиќ постојано бил населен и од Егејска Македонија. Колекцијата ја сочинувале: „бр. 1. машка облека на Бугарите наречени Мијајци; бр. 2. женска мијачка носија; бр. 3. машка носија на марвачките Бугари во Македонија; бр. 4. женска празнична (свадбена) марвачка носија; бр. 5. секојдневна марвачка машка носија; бр. 6. женска марвачка носија; бр. 7. машка празнична свадбена носија на сервачкото ‘колено’ (род), од Серско Поле на левиот брег на реката Струма помеѓу Серез и езерото Бутково; бр. 8. празнична и свадбена носија од истото, сер-

вачко „колено“; бр. 9. машка празнична носија од селото расположено на десниот брег на реката Струма; бр. 10. женска носија од истото место; бр. 11. машка носија од неврокопските Бугари и бр. 12. женска носија од неврокопските Бугари.“<sup>30</sup> Сите носии биле детално опишани за да можат „да се облечат“ куклите на Изложбата. Збирката музички инструменти се состоела од: гајда, гусла, кавал, двојница или гушница, пишталка и дудук.

Транспортот на етнографските материјали, поради лошите сообраќајни врски, бил сложен и неизвесна операција. Верковиќ бил принуден преку дипломатската пошта од Солун и Виена и низ други канали да ги праќа во Москва. Не постои прецизна евиденција колку предмети биле испратени и колку од нив стигнале на одредишното место. Колекцијата на етнографски материјали од Македонија денес ја сочинуваат 150 експонати: носии, музички инструменти, фотографии и пишувани документи на 57 страници, со историски и етнографски податоци.

Изложбата била свечено отворена на 23 април и се одржувала до 19 јуни 1867 година. Голем број од предметите кој ги собрал Верковиќ со соработниците, бидејќи стигнале со задоцнување не биле презентирани. Со етнографските материјали Стефан Верковиќ испраќал и пишувани прилози со географски описи и определување на границите на регионите, приказ на демографскиот состав, начинот на живеење и обичаите на населението во Македонија. Во рефератот, кој претходно го доставил, освен регионите и родовите („колена“) од кои потекнувале носии, биле обработени и другите субетнички групи. Материјалот во рефератот бил поделен во две групи. Во првата биле *Родовише од Горна Македонија*: Мијајци, Поленци, Копановци, Брзаци (Брсјаци) и Пијанци, а во втората група, *Родови од Долна Македонија*: Бандовци, Пуливаковци, Дарзилци, Сираковци и М(а)рвачи. Рефератот, кој изворно бил напишан на марвачки дијалект, во превод на руски јазик од Рајко Жинзифов, на заседанието на Етнографскиот оддел, во Друштвото на љубителите на природознанието, антропологијата и етнографијата, на 22 декември 1867 година го прочитал професорот Нил Александрович Попов.

По завршувањето на Првата серуска етнографска изложба за експонатите, вклучително и за материјалите од Македонија, започнува една голема одисеја. Материјалите првин влегле во збирките на Московскиот јавен музеј и на Румјановскиот музеј, како посебен оддел на Дашковскиот етнолошки музеј (ДЕМ), така наречен по името на неговиот директор, Василиј Андреевич Дашков. По налог на Дашков бил изработен Систематски каталог, во кој се наведени само две од дванаесетте носии

од Македонија: „Бугарка од Македонија наречена Мијачка“ и „Бугарин од Македонија, таканаречен Марвак“, со опис на составните делови на облеката. Потом е даден список на музичките инструменти и фотографиите. Каталогизирањето само на двете наведени носии, според истражувачите, било условено од тоа што носите биле изложувани со помош на манекени, а со оглед на тоа што имало мал простор за презентирање, повеќето од нив не биле поставени на Изложбата, туку биле сместени во депото на музејот.<sup>31</sup> Од Дашковскиот етнолошки музеј збирката била пренесена во Музејот на народите на СССР во Москва, а од 1948 година во Државниот етнографски музеј на народите на СССР во Ленинград - денес Руски етнографски музеј во Санкт Петербург.<sup>32</sup>

### ФОТОГРАФСКАТА ЗБИРКА

Постапувајќи според Упатството за прибирање предмети, Верковиќ наредил да се изработат фотографии за носиите, материјалните предмети и музичките инструменти. За бројот на снимките постојат различни податоци. Е. Ј. Тимофеева, повикувајќи се на писмото до професорот Нил Александровиќ Попов од 14 мај 1867 година, наведува како Верковиќ го информира дека преку рускиот конзул во Солун испратил не само носии и податоци за нив, но и три фотографии за носиите.<sup>33</sup> Подоцна ја дополнително колекцијата со уште 48 фотографии што ги испратил преку рускиот пратеник во Виена.<sup>34</sup> Фотоколекцијата која се чувала во Државниот етнографски музеј (сега Рускиот етнографски музеј), според Тимофеева, условно може да се подели на три групи: 1) фотографии на одделни предмети на носиите (изглед отспреди и одзади 17 предмети) снимени за Верковиќ; 2) 48 фотопортрети на жени, мажи и деца во народна носија; семејни и групни сцени. *Овие фотографии, веројатно, истражувачот ги собирал од информаторите* (подвлекол – Б. Н.); 3) фотографии, снимени во Дашковскиот музеј од испратените експонати на С. Верковиќ.<sup>35</sup>

Во каталогот за изложбата во Музејот на град Скопје во 2003 година Олга Карпова наведува дека „со цел за подобар увид, сите носии биле фотографирани од предна и од задна страна. Облеката ја демонстрирале асистентите на Верковиќ. Во фототеката на РЕМ (Рускиот етнографски музеј) има 19 такви фотографии. Дополнително С. Верковиќ изработил за Изложбата уште низа фотографии, вкупно 34.“<sup>36</sup> Бројот на фотографиите испратени од Македонија, според наводите на авторките, очигледно не се совпаѓа. Не сметајќи ги снимките во Дашковскиот музеј, Тимофеева изброила вкупно 65, а Карпова наоѓа 53 фотографии.

Во погоре наведениот каталог Олга Карпова посочува и на една посебна фотографија од која „имаме можност да добиеме општи сознанија за музичките инструменти собрани од С. Верковиќ, благодарение на тоа што тие се снимени на една од фотографиите (фототека на РЕМ, бр. 8760 – 6021). На неа е прикажана група мажи, жени и деца, каде што некои од нив се облечени во народни носии испратени за Изложбата. Во рацете тие ги држат погоре наведените инструменти. Интересно е дека во центарот на оваа група стои маж облечен во градски костум и со еден од инструментите во рака. Очигледно – тврди Карпова – тоа е Стефан И. Верковиќ.“<sup>37</sup> За жал, таа снимка засега не ми е достапна да ја приложам кон овај приказ.

Фотографиите се изработувани на албуминска хартија, во постапка на влажен колодиум, кој, како хемиски процес, се појавува во 1851 година и „означува нова ера во фотографијата“. Албуминските фотографии (започнале да се изработуваат околу 1850-тата и биле доминантни сè до 1890 година) се одликуваат со топол тоналитет кои имаат тенденција да жолтеат со текот на времето. Во Москва фотографиите биле испратени во црно-бела техника, но организаторите за поуверливо да ги прикажат експонатите, ги боеле со акварелни бои, следејќи го колоритот на односите носии, а потем ги поставувале на картонски рамки. Со претходно дадените упатства за Изложбата немало многу простор, ниту било пожелно да се експериментира со жанрот, или нагласено да се експонира инвенцијата и креативноста на фотографот. Сепак, организаторите не пропуштиле да го валоризираат трудот на фотографите. Постои податок дека бил наградуван нивниот придонес во обликувањето на манифестацијата. Хрватскиот фотограф Франьо Д. Помер (Franjo D. Pommer) во литературата се наведува дека добил „прва награда“ - царски медал за своите снимки на етнографската изложба во Москва во 1867 година.<sup>38</sup> Тоа признание Помер редовно го печател на грбот (аверсот) на своите фотографии на германски јазик (Kaiserl russische Medaille). Не ми е познато дали медалот е добиен на конкурс, со одлука на стручна жири комисија или, пак, тоа бил галантен гест на Царот, со кој ги закитил сите фотографи како што тоа вообичаено го правеле крунисаните глави на слични манифестации. Организаторот, како награда за неговиот ангажман на Верковиќ му доделил медал и диплома; дали награда или признанија добил и фотографот Пол Зепци не ми е познато.

Според препораките и упатствата, како што претходно беше наведено, се предвидувало секоја етничка заедница да се претстави со манекени во вид на посебна група; по можност, „групата треба

да изразува некоја карактеристична сцена од животот на словенското племе“. Бидејќи манекените требало да ги претставуваат жителите на дадениот крај, се сугерирало за секоја носија да биде приложен „фотографски портрет од лице и од профил“, со најтипични физиономии. На крај, „секоја група, што карактеризира некое племе, или некој крај, се претполага да биде придружена со сите можни предмети на домашниот бит, какви што се: домашните кујнски и собни садови, музичките инструменти и, воопшто, предметите на домашните и општествените обреди.“<sup>39</sup>

При пишувањето на овој труд не ми беа достапни оригиналните фотографии кои се чуваат во Рускиот етнографски музеј. На располагање ми беа седумте репродукции објавени во каталогот „Македонските колекции од фондвите на Рускиот етнографски музеј“ за изложбата во Скопје во 2003 година. При подготовката за печат од нив е „измиена“ патината и исечени се информациите што можат да упатуваат на авторот и ателјето во кое се изработени. Од објавените снимки во каталогот можат да се насетат извесни карактеристики, но тие, според квантумот, не се доволно репрезентативен примерок за да се извлечат целосни и релевантни сознанија за целата колекција. Некои фотографии од македонската колекција која била изложена во Москва можат да се најдат и на Интернет. Од голема полза ми беа работните снимки кои ги направи Славица Христова, советник кустос, при нејзиниот престој во Санкт Петербург за подготвувањето на погоре наведената изложба во Скопје. Работните снимки на г-ѓата Христова не се подесни за објавување; од нив не можат да се согледаат некои суптилитети за употребата на светлината или острината на фотографиите, но тие содржат значајни информации за содржината и структурата на снимките и, што е посебно вредно, податоци за еден од авторите на фотографиите.

### КОИ СЕ АВТОРИТЕ НА ФОТОГРАФИИТЕ?

Фотографиите од Македонија за Изложбата во Москва се резултат на своевидно *колективно авторство*, кое се реализирало етапно. 1) Организаторот со упатството ги обзанил мотивите, потем ги дефинирал тематската рамка и целите на фотографиите, навестувајќи ја нивната жанровска структура. 2) Стефан Верковиќ, со прибирањето и селекцијата на народните носии, со ангажирањето соработници кои позирале во фотографското ателје, како и со инструкциите, според упатството, што му ги пренел на фотографот, зададената тематска рамка ја исполнил со адекватна содржина. 3) Манекените и сопствениците на облеките, кои пред објективот на фотографскиот апарат ги пре-

зентирале народните носии, битот и предметите кои се употребуваат во животот на локалните заедници, втиснале сопствен белег во тие ликовни остварувања. 4) Сепак, дефинитивниот израз и формата на тематските содржини (целината, деловите и функционалноста на народните носии), со своето знаење, искуство и вештина ја обликувале фотографските мајстори.

Дејноста и придонесот (вклучително и ограничувањата, недостатоците и заблудите) на Стефан Верковиќ во етнографијата и фолклористиката на почвата на Македонија, како и неговите конкретни заслуги за претставувањето на нашето културно наследство на изложбата во Москва се детално истражени и критички валоризирани во стручните и научните кругови. Меѓутоа, сè уште не е доволно истражена и расветлена улогата на фотографијата во документирањето и презентирањето на македонското културно наследство, воопшто, и посебно нејзиниот прилог и значењето во организирањето на односната изложба. За да се воспостави избалансиран однос меѓу тие две компоненти неопходно е да се идентифицираат авторите на снимките и да се тестира тој сегмент од ракурсот на историјата на фотографијата.

Без целосен увид во оригиналите не може точно да се утврди кои и колку автори ги снимиле фотографиите од Македонија за Првата серуска етнографска изложба во 1867 година. Според работните фотографии на Славица Христова кои ги направила за време на престојот во Рускиот етнографски музеј во Санкт Петербург, сигурно е дека еден дел од нив, како што може да се види од опремата (аверсот и реверсот), биле снимени и изработени во студиото на Пол Зепџи (Paul Zepdji), кое се наоѓало на улицата „Вардар“ бр. 90 (Rue du Vardar, No 90, Salonique) во Солун.



**Работна снимка на г-ѓа Славица Христова: фотографија на брачна двојка (аверс и реверс) снимена во ателјето на Пол Зепџи во Солун за изложбата во Москва.**<sup>40</sup>

Пол (Богос) Зепџи, како и многу пионери на фотографијата во втората половина на 19-тиот век во Отоманската империја, бил Ерменец. Името Пол (Павле) е западноевропски еквивалент на неговото ерменско име кое, во официјалниот (источен) ерменски јазик се пишува (и изговара) како „Poghos“. Тој фотографскиот занает го изучувал кај браќата Абдула(хијан), во Истанбул.<sup>41</sup> Откако ги совладал тајните на занаетот и се оспособил за самостојна работа, Зепџи заедно со Ерменецот Букмеџи [Bukmedji(jan)] отвориле ортакчко ателје во Измир (Смирна). Потем се доселува во Солун, кај што останува до крајот на својата кариера.



**Улицата „Вардар“ во Солун на која се наоѓало ателјето на Пол Зепџи**

Додека животот и дејноста на Стефан Верковиќ се регистрирани до најситни детали, за Пол Зепџи, барем засега, ги нема најнеопходните податоци за да може да се реконструира неговата животна биографија. Не се знае кога и каде е роден, колку долго живел, а долго бил на овај свет, и кога и каде го завршил својот содржаен живот. Не се знаат, исто така, ни најосновните податоци за неговиот приватен живот - дали оформил семејство и дали создал потомство. Доколку се сочувани матичните книги, таквите податоци треба да се бараат и изнаоѓаат во архивите на Турција. Зепџи снимил стотици портрети, овековечил важни мигови од животот на илјадници луѓе, меѓутоа, за себе не оставил, поправо во досегашните пребарувања не сретнав негов автопортрет или негов лик на некоја групна фотографија. Но, извесно е дека тој бил еден од најдолговечните фотографи во отоманскиот период. Неговата дејност траела околу половина век. Најстарата фотографија која досега успеав да ја видам е снимена во 1865 година, а последната е датирана во 1912/13 година. Од сочуваната остатина може да се согледа богатиот и разновиден репертоар, содржината, тематската и жанровската структура на фотографиите и односот (отвореноста) на Пол Зепџи кон потенцијалната клиентела.

Зепџи во Солун се занимавал со изработка на комерцијални фотографии. Најчесто снимал лични и семејни фотографии, кои се чувале во домот или по разни поводи се разменуваале или поклонувале на роднини и пријатели. За разлика од тие снимки кои останувале во кругот на приватноста, тој регистрирал и значајни настани од стопанскиот живот; од дејноста на разни општествени организации и образовни установи. Токму на тие фотографии со кои Зепџи ја споделувал социјалната и културната историја се фиксирани најзначајните дати од неговата дејност и творечка биографија. Од сочуваните фотографии се гледа дека Зепџи бил мајстор на својот занает, а за кратко време стекнал и долго уживал висока репутација во космополитскиот град. Неговото студио било пространо и богато снабдено со реквизита, декорирани завеси и мобилијар (делови од мебел: фотелји, столици, украсни масички, балустрати и други предмети), со кои можеле да се исценираат пози и амбиенти (од рустични изгледи до салонски ентериери) по желба на клиентите. Клиентите во неговото ателје можеле да добијат фотографии во сите формати: *carte de visite* (6 x 9 cm), *carte postale* (9 x 14 cm), *cabinet portrait* (11,5 x 16 cm), *budoir* (18 x 24 cm) и големи формати од 24 x 30 cm до поголеми димензии. Покрај ликовниот ракопис и вештината на изработката на фотографиите, во подоцнежните истражувања кај непотпишаните фотографии, според реквизитата, дизајнираните завеси и карактеристичниот мобилијар се утврдувало авторството на снимките на Зепџи. На реварсите на сочуваните фотографии се гледа дека за своите остварувања добивал и јавни признанија.

Соработката со Стефан Верковиќ и неговиот ангажман за изложбата во Москва, најверојатно е прв јавен проект на Зепџи кој има пошироко културно-историско значење. Со колекцијата која била испратена во Москва тој си обезбеди трајно место во најраната фаза на етнографската и фотографската историја на Македонија. Со тој проект започнуваат најраните културни врски меѓу ерменскиот и македонскиот народ, кои подоцна ќе се манифестираат и во други подрачја на културата и уметноста.

### **КАДРИТЕ ОД НАРОДНИОТ БИТ НА ПОЛ (БОГОС) ЗЕПѢИ**

Следејќи ги инструкциите на Верковиќ според упатствата за изложбата, Пол Зепџи снимил и изработил индивидуални и групни портрети на мажи, жени и деца, со типични физиономии, на кои се прикажани целината и деловите на народните носии. На тие фотографии можат да се воочат посебните карактеристики на носиите, да се

согледаат и да се споредуваат нивните сличности (или заеднички елементи) и разликите меѓу субетничките групи. За да снимат секвенци од животот на етничките групи, со „предмети на домашниот бит“, Зепци бил исправен пред задача во студиото да режира „карактеристични сцени“, со артифициелни реквизити, што било многу тешко автентично да се визуализира претпоставената содржина.

Фотографиите за етнографската изложба во Москва се снимани во *среден* и во *средно кружен план*. Како дел од просторот во кој, по правило, се прикажуваат од близу видени една или поголем број личности, средниот план бил најподатлив формат да се снимат манекените „од главата до нозете“, како што се препорачувало во упатствата за Изложбата. Човекот во средниот план позира лево или десно од централно замислената вертикала, при што фигурата го зафаќа просторот од долниот до горниот раб на кадарот. Во тој формат се реализирани најголем дел од индивидуалните и групни фотографии. Со посматрање на таквите снимки, гледачот може да го перципира објектот/личноста во целина, со погледот да прошеќа по деловите на носијата, да ги согледа нејзините карактеристики, да ги воочи деталите и пак да ги поврзе во целина. Парадигматични во таа смисла се двете фотографии на „Жена во мијачка невестинска носија, село Смилево, Битолско“, снимена спреде и одзади.

За потребите на Изложбата, во студиото на Пол Зепци во Солун, биле изработени и портрети „од лице и профил“. Тие фотографии се снимени во *средно кружен* (или *полукружен*) план, во седечка положба, кои често поминуваат во *американски план*. Позиционирањето во средно крупен план ги прикажува личностите од главата до појасот, а во американскиот снимката го опфаќа до потколена. Односните кадри претежно се користат за снимање жени, да би се истакнале градите, деколтето и накитот. Карактеристични за тој формат се двата портрета: „Жена во празнична носија од село Киреч Кој (Пејзаново) од Солунско Поле“ и „Дебранка во празнична носија, Дебарско Поле“. Средно крупниот и преодот во американски план овозможуваат јасно да се види лицето и фотогеничноста на моделот, да се согледаат деталите на горната облека: начинот на врзувањето на марамата, накитот на главата и телото, везот и други особености на носијата. Тие елементи им се доволни на етнографите да ја определат субетничката група, територијалната локација, полот, возраста, брачниот и, воопшто, општествениот статус на моделот.<sup>42</sup>

Значењето и впечатокот којшто го создава фотографијата, поправо кадарот се плод на неговата содржина (*што е со него прикажано*) и на формата (*како е прикажано*). Визуелното композирање

на содржината на снимките е детерминирана со идејната задача, односно со потребите и упатствата за Изложбата. Од сите елементи кои учествуваат во композицијата на фотографскиот кадар, посебно е акцентиран *центарот на внимание*. Манекените (или сопствениците) на носијата, како главни објекти, скоро секогаш се поставувани во центарот на кадарот. На истакнувањето на носијата (со човековата фигура), најчесто им се придава најголема важност, што се постигнува со нивното *иставање во преден план*. Предметите во преден план ја порабуваат зоната на внимание и со тоа ја нагласуваат содржината. Гледачот може да го перципира целиот кадар, но директно го посматра центарот на вниманието, кој е снимен во преден план. Главниот објект/личноста, како експонент на народната носија, се издвојува со хроматскиот тоналитет - нијансирано затемнување на заднината на портретот („Дебранка во празнична носија, Дебарско поле“) и по оптички пат, со нагласено осветлување и изострување на главниот објект, а смалување на остријата на другите делови на кадарот. Композициската рамнотежа на сликата се воспоставува со складот на визуелните елементи (линеарни, тонални и динамични) и со симетричен однос на левиот и десниот, и горниот и долниот дел на кадарот, кои образуваат единствена и хармонична целина. На фотографиите за Изложбата се среќаваат снимки кои, со асиметричниот распоред на човечките фигури и на други ликовни елементи, отстапуваат од правилото на третина („Жени во празнична носија, село Селјачево и село Тикелиево – Вардарија, Солунско Поле“). Нарушувањето на тој класичен принцип на фотографиите им дава динамичен карактер.



**Жена во мијачка невестинска носија,  
(однајред)  
село Смилево (Мијаџи),  
Битоолско (6 x 10 см).<sup>43</sup>**



**(одзади)  
село Смилево (Мијаџи),  
Битоолско (6 x 10 см).<sup>44</sup>**



**Мажи во ѓразнична мијачка носија (Река?)**  
– (11,2x16,2 см)<sup>45</sup>



**Жени во ѓразнична носија, Балца**  
Солунско Поле (6,5x10,5 см)<sup>46</sup>



**Жени во ѓразнична носија, село Селјачево и Тикелиево, Вардарија,**  
Солунско Поле (6,5x10,5 см)<sup>47</sup>



**Жена во ѓразнична носија, село Киреч Кој (Пејзаново) Солунско Поле**  
(6,6x10,9 см)<sup>48</sup>



**Дебранка во ѓразнична носија,**  
Дебарско Поле (6,6x10,9 см)<sup>49</sup>

На зададената тема Пол Зепци успеал да изработи занаетчиски коректни фотографии. Но,

тие творби секогаш не го претставуваат уверливо изворниот амбиент на супетничките групи. Со фактот што манекените биле фотографирани во ателје, тие биле „преселени“ во нетрадиционален, урбан амбиент. Тоа особено доаѓа до израз на фотографиите „Жена во мијачка невестинска носија, село Смилево, Битољско“, снимена во мизансцен со балустрада (имитации на антички столбови), карактеристичен за мобилијарот на професионалните ателјеа, кој е апартен со фолклорната содржина и отскокнува од посакуваниот изворен амбиент. На другите фотографии, со завесите во ателјето (насликани со дрва и пејзажи во длабочината), со грубо делкани тараби, или со по некој предмет за домашна употреба, направен е обид да се долови идилична селска етносредина.

Забелешките кои можат да се упатат од денешна дистанца и „недостатоците“ на фотографиите, кои произлегуваат од снимањето во студиски, артифициелен амбиент, се од секундарно значење. Главната цел и основната задача на фотографот била да ги презентира целината и деловите на народните носии и музичките инструменти, којашто Пол Зепци успешно ја реализирал со изборот на плановите и композирањето на кадрите на фотографиите. Катадневните облеки и свечените празнични носии било предвидено да се изложуваат на кукли. Манекените на кои била снимана народната носија требало да бидат постварени (да играат улога) во објекти, или „да се избираат најтипични физиономии“. Снимајќи ги експонатите на индивидуални и групни портрети на месните жители, Зепци ги истакнал нивните субјективни особености. На тој начин на фотографиите им дал и поширока антрополошка димензија, надградувајќи ја документарната компонента со уметничка вредност.

### КОЈ УШТЕ СНИМАЛ ФОТОГРАФИИ ЗА ИЗЛОЖБАТА ВО МОСКВА?

Останува да се провери претпоставката на Е. Ј. Тимофеева за авторите на фотографиите. Во фотографската збирка, како што наведува Тимофеева, меѓу другите, се наоѓаат „фотографии на одделни предмети на носии (изглед отспреди и одзади 17 предмети) снимени за Верковиќ и 48 фотопортрети на жени, мажи и деца во народна носија; семејни и групни сцени. Овие фотографии, веројатно, истражувачој ги собирал од информаторите“ (подвлекол – Б. Н.). Од седумте фотографии кои се објавени во каталогот за изложбата на „Македонските колекции од фондовите на Рускиот етнографски музеј“ во Скопје 2003 година, кои погрешно му се припишуваат на С. Верковиќ, не може да се утврди кој ги изработил. При графичката обра-

ботка за објавување од нив се отстранети информациите кои можат да упатуваат на фотографот и ателјето во кое се снимени. На некои фотографии ножичките на дизајнерот заседеле и во содржината на снимката, кои ја нарушуваат симетријата на кадарот, што создава впечаток дека е тоа пропуст на фотографот. Од работните фотографии на г-ѓата Славица Христова може недвосмислено да се констатира дека дел од снимките за Првата серуска етнографска изложба во Москва во 1867 година се реализирани во ателјето на Пол Зепџи (Paul Zepjji), кое се наоѓало на улицата „Вардар“ бр. 90 во Солун (Rue du Vardar, No 90, Salonique).



1) Македонци



2) Дебранка во празнична носија

За фотографијата објавена во каталогот за изложбата во Скопје во 2003 година под прашалник: „Мажи во празнична мијачка носија (Река?)“ постои работна снимка, но таа не поседува опрема која упатува на фотографот и ателјето во кое е снимена. Единствено на предната страна (аверсот) во долниот дел на паспартуто, со ракопис е напишано *Македонци*. Специјалистите утврдиле дека е тоа мијачка празнична носија, но имаат дилеми за локацијата (Река?), оттука се отвора недоумица за авторот и за местото во кое е снимена, особено заради тоа што за таа фотографија нема, или не е снимен нејзиниот реверс, којшто може да даде попрецизни податоци за авторот и локацијата на нејзиното настанување. Со слична опрема е и фотографијата „Дебранка во празнична носија, Дебарско поле“, исто така од мијачкиот крај. - Дали на траекторијата која ја населувале Мијаците и другите делови на земјата уште тогаш постоеле стационарни ателјеа, што не е исклучено; дали некој патувачки фотограф ги снимил мажите во празнична носија по нарачка на Верковиќ или, пак, носијата била донесена во Солун и снимена на манекени? Не треба да се исклучи и можноста дека фото-

графот изработил два или повеќе комплекта, при што едните ги опрепил со картонски паспартуа со својот потпис и адреса, а другите ги испратил непотпишани, па легендите веројатно ги ставале соработниците на изложбата во Москва. Како настанале објаснувањата можеме само да претпоставуваме, но мажите на фотографијата прецизно се идентифицирани како Македонци.

\*\*\* \*\*

Во колекцијата на Рускиот етнографски музеј има и еден циклус снимки на Шопи. Таа етничка група во најголем дел била населена во Западна Бугарија, Источна Македонија, Источна Србија и еден мал дел во Егејска Македонија (денешна Северна Грција), во близината на Серез.



3) Млада Шойка



4) Шой младоженец<sup>50</sup>

Снимките со нивните живописни народни носии се направени во ателје, со пози како што е наведено во упатството за Изложбата („фотографски портрети од лице и од профил; носиите биле фотографирани од предна и од задна страна и се претставени „комплетни од главата до нозете“) и во сличен (?) мизансцен (заднина) како на оние на Македонците; во некои случаи, пак, со реквизити и заднина кои можат да се видат на други фотографии на Зепџи. На секоја од нив, на предната страна во долниот дел на паспартуто, со ракописни букви е наведено дека на снимките се претставени Шопи. Што пак укажува на можноста да се снимени во ателјето на Зепџи. Без дополнителни истражувања неизвесно е дали се тие од бугарската, српската или од македонската колекција. На која збирка и да биле адресирани, со нивните експонати или само со фотографиите е регистриран еден народ (поправо супетничка група), која населувала голема територија на Балканот. Но, пак се поставува прашањето: кој ги изработил нивните фотографии?



Историјата на фотографијата во Македонија не е систематски проучена и документирана. Не може да се мапираат сите места каде и кога повремено престојувале или постојано работеле фотографи за попрецизно да се одговори на погорните прашања. Во досегашните истражувања најдов на податоци за фотографии и постоење на фотографска дејност во Македонија на преминот од првата во втората половина на 19 век. Зографот Хаџи Косте Крстев од Велес е првиот македонски фотограф и со неговата дејност од 1855 година се поставува долната граница од каде што почнува да се мери времето на историјата на фотографијата во Македонија.<sup>51</sup> Во Битола била позната фотографската дејност во 60-тите години на 19 век. Јохан Георг фон Хан кој ја предводел експедицијата на Академијата на науките од Виена, со цел да ја испита можноста за пловидба на реките Дрим и Вардар, во чиј состав бил и фотографот д-р Јозеф Секели, во октомври 1863 година пристигнал во Битола. Во книгата која Јохан Хан ја објавил во 1867 година, пишувајќи за преокупацијата на странските дипломати во слободното време, забележал дека „Карло Калверт, англискиот конзул ревностно се занимаваше со фотографија и му помагаше на д-р Секели“<sup>52</sup> Ако не пред тоа, тогаш со сигурност може да се каже дека фотографската дејност во Битола била присутна од 1861 година, кога Калверт бил поставен за конзул на Англија. Русинката М. Карлова од 1 октомври до 3 декември 1868 година на коњ ја пропатувала цела Македонија и делови на Албанија. Од таа мисија напишала обеман текст *Турскиџе џ провинции и нивниот селски и градски живош – Паџешесџивие џо Македонија и Албанија*, кој го објавила во 1870 година во Санкт Петербург. На крајот од описот, наведувајќи по што уште Битола се разликува од другите турски градови, посочува дека „тоа е постоењето на аптека, *фоџографски салон* (подвлекол – Б. Н.), слаткарница и исто така, и натписи на фирми (на грчки јазик) на некои дуќаниња.“<sup>53</sup> Името на сопственикот на фотографскиот салон, кој М. Карлова го затекнала во Битола, за жал не го пишува.

Пол Зепци живеел и работел во Истанбул (каде што го изучил фотографскиот занает), во Измир (Смирна) и Солун. На порталот за Интернационална филателиска аукција А. Карамитсос (International Philatelic Auctions A. KARAMITSOS) каде што се објавени две негови фотографии, снимени во 1865 година, се наведува дека „*Пол Зејчи е (бил) џо-знаџи ерменски фоџограф сџациониран во Солун и Монасџир (Биџола)*.“<sup>54</sup> Во втората половина на 19-тиот век не била ретка и невообичаена појава,

во потрага по нова клиентела и поголема заработувачка, фотографите да отвораат ателјеа, или филијали на своите студија и во други градови. Пол (Богос) Зепци бил претприемчив и просторно мобилен фотограф. Тој со својата камера пропатувал и снимал во повеќе градови на Македонија. Податокот дека Зепци со ателје бил стациониран и во Битола треба дополнително да се проверува и да се утврдува. Освен една разгледница, објавена според негова фотографија со мотив од тој град, до сега не сретнав друг доказ за подолгорочен престој на Пол Зепци во Битола. Веројатно и во другите градови на Македонија работеле фотографски ателјеа или престојувале патувачки фотографи. Тие факти говорат во прилог, но сè уште не ја потврдуваат претпоставката на Е. Ј. Тимофеева дека дел од фотографиите Верковиќ ги добил од информаторите, избратувани во разни други места. Додека не се прегледаат и детално анализираат сите оригинални снимки од фототеката на Рускиот етнографски музеј во Санкт Петербург, погоре поставените и некои други прашања остануваат отворени и предизвик за идни истражувања на таа исклучително значајна колекција за историјата на фотографијата на почвата на Македонија.

### РЕПРИЗА НА ЕТНОГРАФСКАТА ИЗЛОЖБА ПРЕД МИЛИОНСКИ АУДИТОРИУМ

Пол Зепци редовно ги следел иновациите и техничките усовршувања на фотографијата и ги применувал во својата практика. Покрај тоа што се занимавал со студиска комерцијална фотографија, пројавувал интерес и кон други видови и жанрови. Зепци го прифатил предизвикот (веројатно и прирамливата понуда) за соработка во производство на разгледници. „Златната доба на разгледниците“ се случила во последната деценија на 19-тиот и првите десетлетија на 20-тиот век, кога светот бил зафатен од вистинска треска, а производството на разгледници бележело милионски тиражи.<sup>55</sup> Ако за појавата на разгледниците имаат заслуга техничките пронајдоци (можноста механички да се репродуцираат фотографии во големи тиражи), за нивното ширење и омасовување бил неопходен развојот на бродскиот, железничкиот и поштенскиот сообраќај, преку кои тие се дистрибуирале прво во земјите на Европа и Америка, а потом и во целиот свет. За подемот и ширењето на разгледниците придонела и појавата на туризмот, кој почнал да се развива како нова стопанска дејност.

Во Отоманското Царство, во целина, во неговите европските провинции, во големите центри и особено во Солун, бргу се создале оптимални претпоставки за појава и развој на разгледниците. Како пристаништен град и седиште на вилает

Солун бил важен стопански, воен, политички, административен и културен центар и сообраќајно поврзан со целиот свет. Покрај домородното население, во градот престојувале и бројни граѓани од Западна Европа: дипломати, трговски претставници, разни мисионери, морнари, патописци, новинари и разни други намерници. Со заокружувањето на сообраќајната инфраструктура битно се зголемила размената на стоки и услуги, се забрзала фреквенцијата на идеи и луѓе од целиот свет. Сите тие кои одржувале епистоларна комуникација со своите центри, кои имале желба и потреба „со слика и збор“ да им се јават на своите блиски роднини и пријатели во матичните земји, биле потенцијални клиенти за пласман и промет на разгледници. Особено атрактивни за западната публика биле фолклорните теми и мотиви, која била фасцинирана од разновидната и раскошна егзотика на Ориентот.

\*\*\* \*\*

Зепци ги освежил негативите од старите фотографии, кои ревностно ги чувал во својата работилница (*Les clichés sont conservés*), но исто така, снимал и нови фотографии со урбани мотиви од Солун, места, објекти и населби во неговата околина и пејзажи на природни предели според кои се изработувале разгледници. Сепак, за тој проект поатрактивни биле мотивите со фолклорни содржини, особено фотографиите што биле снимени за Изложбата во Москва, кои со/во една временска параболоа од неколку децении ќе се појават пред масовната публика. Има индикации дека разгледници според снимки на Зепци се издадени во 1894 и 1896 година. Меѓутоа, од достапните материјали, барем засега, може да се констатира дека најстарата поштенска разгледница е објавена во 1899 година. Досега се нотирани 12 издавачи, кои во периодот од 1899 до 1919 година, според 17 фотографии на Пол Зепци, објавиле 62 разгледници во различни верзии, со индивидуални портрети и групни сцени од македонскиот бит. Најголем дел од нив се печатени во Солун и во Париз.<sup>56</sup>

Долгогодишната фотографска дејност на Пол Зепци, неговиот богат, тематски и жанровски разновиден опус на почвата на Македонија, вклучително и снимањето и производството на разгледници, налагаат да се изложат во посебен прилог. Во оваа прилика, освен укажувањето на масовната дистрибуција, ќе ги нотирам елементите што ги дополнуваат сознанијата за приложените фотографии кон експонатите кои биле изложени во Москва. Разгледниците изработени според клишеата на Зепци овозможуваат увид во фотографии од

македонските колекции од фондовите на Рускиот етнографски музеј, кои не биле презентирани на изложбата во Музејот на Град Скопје во 2003 година. Поширокиот увид во разгледниците покажува дека Пол Зепци користел безмалу ист, или многу сличен мизансцен при фотографирањето на разни етнички или национални групи за да прикаже рустичен амбиент. Тој не реконструира; се задоволува со реквизитите да асоцира изворен рустичен амбиент. Низ разгледниците може да се согледа начинот на композирањето на групните снимки и постапките при одбирот фотогенични личности од односните групи за поединечни портрети. Освен тоа, разгледниците внесуваат корекции во атрибуцијата и (ре)дефинирање на содржината на снимните материјали.



**Оригинална фотографија од изложбата, како предлошка за разгледница: Солун - Македонска носија. (Salonique – Costumes Macédoniens) <sup>57</sup>**

Иако биле (ре)продуцирани според иста матрица, разгледниците се разликуваат според легендите со кои се насловува и објаснува сликата. Издавачите не успеале секогаш да ја препознаат автентичната содржина на фотографиите. Повеќето легендите ги ставале потамина, поправо ги именувале со наслови кои им се чинеле најатрактивни и најприемчиви за купувачите. Една иста фотографија, во зависност од издавачот, или од верзијата во која е објавена, предадена е со различни атрибуции. И покрај разногласието, сепак, е забележлива и експлицитно нотирана промената, која се случувала во меѓувреме, во однос на националната припадност на презентираниите содржини. Сè почесто на разгледниците се препознава и нагласува македонскиот карактер на носите и фолклорните мотиви.

Парадигматична во таа смисла е фотографијата според која е објавувана разгледницата *Македон-*

ско семејство. Од 1900 до 1918 година од клишето на нејзиниот негатив 7 издавачи објавиле 19 верзии (15 црно-бели и 4 рачно боени) разгледници, со различни наслови.<sup>58</sup>



**Солун – Македонско семејство (Salonica – Macedonian Family)**<sup>59</sup>

Од македонската колекција за изложбата во Москва, најексплоатирани биле фотографиите на кои се снимени народните носии и сцени од животот на луѓето од селото Киреч Кој (Пејзаново), Солунско Поле. Во овај случај може да се зборува за еден мал циклус од 10 фотографии, во кој на 12 август 1899 година е објавена најстарата разгледница според клише на Пол Зепци: *Група жени во Македонија* (Groupes des Femmes en Macedoine) од страна на Г. Бадер (G. Bader). Од таа фотографија, во периодот од 1899 до 1917 година, четворица издавачи испечатиле 14 верзии (10 црно-бели и 4 во боја) разгледници. Како и во претходниот случај и оваа разгледница се јавува во повеќе различни наслови.<sup>60</sup>



**Солун од Солун – Група жени во Македонија (Souvenir de Salonique – Groupes des Femmes en Macedoine), селанки од Киреч Кој (Пејзаново)**<sup>61</sup>



**Солун – Македонска носија (Salonique – Costumes Macédoniens)**<sup>62</sup>



**Солун од Солун – Жени Бугарки Souvenir de Salonique – Femmes Bulgares**<sup>63</sup>



**Фотографија од изложба на Дебаранка во празнична носија, Дебарско поле**



**Дебаранка во празнична носија на разгледница: Солун од Солун. Селска носија (Souvenir de Salonique. Costume villageois)**<sup>64</sup>



**Македонска носија (Costume macedonian)**<sup>65</sup>



**Македонска носија (Costume macedonian)**<sup>66</sup>



**Солун – Македонско семејство (Salonica – Macedonian Family)**<sup>67</sup>

Освен она што е претходно кажано, што уште можеме да научиме од разгледниците кои се изработувани според фотографиите на Пол Зепџи? – Во недостаток на оригиналните фотографии, тие го прошируваат фондот на достапна граѓа за проучување на опусот на Зепџи. Фотографиите репродуцирани на разгледниците, ако не за некои посуптилни анализи, можат да се употребат како извор на основни информации за лоцирање на регионалното и локалното потекло на народните носии, за обичаите и карактеристичните типови на луѓе, за содржината и композицијата на кадрите и, во определени случаи, како мостра за проучување на одделни делови на колекција.

Од разгледниците може да се согледа генезата на фотографиите за изложбата. Според упатствата за изложбата, Пол Зепџи изработувал индивидуални портрети и групни снимки. За индивидуалните портрети ги одбирал најфотогеничните и најличните моми (чупи) и невестите од групата. Кога ги фотографирал семејните заедници издвојувал помали групи на девојки или деца од кои правел посебни снимки. Поради богатството и раскошните декоративни елементи на женските народни носии на снимките најчесто се прикажани жени. И кога се прикажуваат народните игри се снимени женски ора. Со цел да ги прикаже поуверливо животот и обичаите на етничките подгрупи во изворниот амбиент, во ателјето поставувал карактеристични предмети, импровизирал рустични ситуации; дури направил макета на бунар и донел стомни за да илустрира еден сегмент од социјалниот живот, кога жените оделе да налеваат вода.

Изложбите се мигови на радост, возбуда на посетителите од средбата и доживувањето со догаш невидени, оригинални слики и предмети, во еден посветен, но затворен простор на музеите и галериите. Тие социо-културно се ограничени; најчесто остануваат во доменот на приватноста на гледачите; во најдобар случај нивната резонанца е

еднонасочна - забележана во евентуалните осврти и коментари на страниците на дневниот печат и стручните публикации.

Со објавата на фотографиите на разгледниците тие стануваат проактивен медиум; се отвораат кон потенцијалната публика како комуникациски канал низ кој се разменуваат доживувања и пораки. Притоа, во епистоларијата се развива и еден згуснат јазик, „економично“ писмо на размена на впечатоците и информации во синкопи – на ограничениот простор, сè, или колку што може повеќе да се каже со малу зборови.

Ако снимките за изложбата во Москва имала можност да ги види една елитна публика, во ограничен временски период, а потем завршиле во депоата на музеите, со нивното објавување на разгледници народните носии од Македонија биле претставени пред масовен аудиторинум – во повеќе земји во Европа и светот и тоа во еден долг временски период, кој, со посредство на колекционерите и картофилите, трае до денес, а дел од нив се катадневно достапни на порталите на интернет.

## ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ

Презентацијата на дел од македонското фолклорно богатство на Првата серуска етнографска изложба во Москва во 1867 година претставува исклучителен културно-историски настан. Благодарноста за таа иницијатива, со која по прв пат на систематски начин пред научната и културната јавност беше претставен еден сегмент од нашата традиција, му ја должиме на Императорското друштво на љубителите на природознанието, антропологијата и етнографијата при Московскиот универзитет, и на професорот Нил Александрович Попов, кој лично се заложил покрај рускиот на изложбата да бидат застапени и другите словенски народи.

Во прибирањето експонатите (народни носии, посатки од покуќнина, предмети кои се употребувале во катадневниот живот, музички инструменти и снимањето фотографии), во подготовките и реализирањето на изложбата од македонска страна биле вклучени повеќе соработници. Меѓутоа, главни актери на тој проект биле Стефан Верковиќ и Пол (Богаз) Зепџи.

Примарната пропагандна и разузнавачка мисија на Стефан Верковиќ во Македонија се покажа како промашена инвестиција на српската влада. Тој постигна извесни резултати во противставувањето на влијанието на Вселенската патријаршија и грчката пропаганда на територијата на Македонија. Меѓутоа, и покрај долгогодишни настојувања, Верковиќ не успеа да ги придобие Бугарите на платформата за обединување на Јужните Словени и создавање на заедничка држава, со при-

појување на делови на Отоманското Царство (Турција) кон Србија. Наместо очекуваната кохезија, со своето дејствување Верковиќ ја потхрануваше самосвеста на бугарскиот народ и нивните сепаратистички настојувања за создавање на сопствена држава, кои подоцна од посакуваното братство ќе еволуираат во взаемна недоверба, ривалства, отворен антагонизам и взаемни пропагандни борби. Притоа Бугарите ќе успеат да ја преземат иницијативата и за долго време на пропаганден план ќе ги потиснат Србите од почвата на Македонија.

По избивањето на Источната криза и Српско-турската војна (1876 – 1878), плашејќи се од репресалии на башибозлиците и турската полиција, Верковиќ на 7 февруари 1877 го напушта Серез и се враќа во Белград, од каде што заминува за Русија. Во Русија биле изневерени неговите очекувања на интелектуален и egzистенцијален план. Таму западнал во сиромаштија, без основни средства за живеење. Душевно разочаран и физички истоштен, во 1891 година се враќа во Бугарија. Народното собрание на Бугарија донело решение да му додели годишна пензија од 3 600 франци за неговите големи заслуги за „бугарското национално дело“, односно за заслугите по статистиката и етнографијата на Македонија и по црковното прашање. Стефан Верковиќ на 30 декември 1893 година умрел во Софија, кај што бил погребен на државна сметка.

И покрај, идеолошките ограничувања, методолошките недоследности во собирачката дејност и метаморфозите низ кои поминувал Стефан Верковиќ, професорот Кирил Пенушлиски му припишува и извесни заслуги, кои подоцна се изразувале во „големата улога на народните умотворби во подигањето на националната свест кај Македонците“.<sup>68</sup> Потем Верковиќ „влијаел и на други лица, особено на учителите во Македонија да собираат народни умотворби... Со тоа тој го подигнал интересот кон народното творештво не само кај оние што ги наговорил да се занимаваат со собирачка работа, туку и кај самото население“.<sup>69</sup> Со ангажманот во подготовките и реализацијата на Првата серуска етнографска изложба во Москва во 1867 година, Стефан Верковиќ дал придонес и во историјата на фотографијата на почвата на Македонија. Сорботката на Верковиќ со Зепци била еднократна, но доволна тој, покрај прибирањето на народно творештво, во културната историја на Македонија да се запише и како прв иницијатор и собирач на фотографии.

За историјата на фотографијата на почвата на Македонија, сепак, позначајна е дејноста на Пол Зепци. По завршувањето на проектот за изложбата во Москва тој се вратил кон комерцијална активност, која во најголем дел се состоела во изработка на студиски фотографии. Меѓутоа, искуството

и сорботка со Верковиќ кај Зепци го поттикнал интересот кон фолклорот и пошироките општествени теми. Освен народните носии на Македонците, тој снимал фотографии со етнографските содржини и на другите народи: Турците, Евреите и помал дел на Грците. Во својата долгогодишна дејност снимил значајни личности и обични луѓе. Ги следел промените во општеството и документирал значајни собитија од областа на стопанството, политичкиот живот, образованието и други проекти. Фотографската дејност на Пол Зепци оставила значајна визуелна граѓа за историјата на почвата на Македонија и заслужува подетално излагање. Во оваа прилика ќе се обидам да го сублимирам културно-историскиот и сознајниот учинок и да го излачам придонесот на Пол Зепци за историјата на фотографијата кој произлегува од Првата серуска етнографска изложба во Москва во 1867 година:

- На презентацијата во Москва по прв пат *фотографијата* од Македонија била употребувана како *методолошко помагало* во реализацијата на една изложба и во *научноистражувачки цели*. Тогаш, и уште повеќе потоа, во идните истражувања *фотографијата се здобила со посложена научна вредност во реконструкција на минатото*, начинот на животот, облекувањето и обичаите на луѓето. Фотографијата послужила како уверлив и често пати неодминлив *дел од научната акрибија* во стручните и научните истражувања.

- Во современите теориски расправи се нагласува значењето на гледањето и толкувањето на фотографијата, со фокусирање повеќе на реториката и читањето отколку на снимањето. Ако ја имаме на ум синтагмата дека: „една слика вреди колку илјада зборови“, тогаш за фотографиите на Изложбата можеме да говориме како за уверлива визуелна студија за културниот код и сегмент на македонскиот национален идентитет, која и допрва треба да се третира, согледува и препрочитува низ диоптријата на повеќе научни дисциплини.

- Народните носии се елемент на традицијата. Во времето, пак, кога биле снимани тие биле современ начин на облекување; дел на актуелната „мода“. И тогаш (како и секогаш) луѓето „се модервеле“. Противставувајќи се на униформноста, креативните поединци, ако не со целата облека, тогаш со некој детал, со носењето на одделни делови (врзувањето на марамата, изборот на накитот и со други детали) го изразувале индивидуалниот вкус, кој потем бил прифатан од другите членови („помодари“) на заедницата. Со оглед на тоа што еден број фотографии (17 или 19) биле снимени на манекени (асистентите на Верковиќ), во студио во Солун, тоа се *првите „модни“ фотографии во историјата на фотографијата на Македонија*. Фотографии „снимки от-

спреди и одзади“ не се прават за приватни и лични потреби на клиентите. На нив во центарот на вниманието не е ликот на манекенот, туку во фокусот се целината на облеката и нејзините одделни делови, кои треба да бидат јавно презентирани.

- Стефан Верковиќ во Москва испратил црно-бели фотографии. Соработниците на Изложбата ги залепиле на картонска подлога (паспарту) и според односната облека или предмет ги обоиле со акварелни бои. Тоа се *првиите колорирани фотографии од Македонија*.

- Фотографиите што биле испратени на етнографската изложба во Москва во 1867 година, биле една од првите, но не и прва колекција снимена на почвата на Македонија. Во 1863 година, во рамките на мисијата на Академијата на науките на Австрија, Јозеф Секели снимил серија фотографии на места и предели, следејќи го течењето на реките Дрим и Вардар, кои можат да послужат како репер за споредување. Додека во колекцијата на Секели преовладуваат снимки на урбани предели, бележити архитектонски објекти и до денес ненадминати пејзажи, а само ретко се претставени ликови на месното население, дотогаш во колекцијата за изложбата во Москва е доминантна антрополошката компонента. Во фокусот на оваа втората е Човекот со етнографските карактеристики на субетничките групи во Македонија.

- Македонската етнографска колекција, заедно со придружните фотографии, по завршувањето на Изложбата преживеаја повеќе институционални миграции. Таа била преселувана во неколку музеи, при што еден помал дел од експонатите се изгубил. Во текот на изминатите 150 години *фотографиите од Македонија доживеаја своевидна еволуција и неколкукрајни метаморфози на нивната намена и значење*. Првично тие беа употребени како *дојдлни телни информации* за етнографските материјали (народните носии, утилитарните предмети и музичките инструменти) и *водич за кустосите* „да не направат несакана грешка или пропушт при нивното облекување“. По завршувањето на Изложбата и депонирањето во Даштовскиот музеј, со каталожката обработка (евидентирањето, дескрипцијата и сигнирањето), тие *стекнаа стајтус на музејска и архивска граѓа*. Како такви тие се предмет на „антикварната историја“ (Ниче); секако полезни визуелни индикатори за истражување и реконструкција на минатото. Но, со тоа не се исцрпуваат нивните потенцијални можности.

- Денес македонската фотографска збирка којашто се чува во Рускиот етнографски музеј чека да се изготви проект за нивно интегрално, систематско и интердисциплинарно научно истражување и валоризација. Тие и до сега ја легитимираа својата

културно-историска вредност, меѓутоа, сè уште во себе носат неоткриени слоеви. Фотографијата, за разлика од сликарството и вајарството, е медиум кој овозможува копирање и мултиплицирање на нејзините содржини. Тие, за жал, 150 години чекаат да се пројави и иницијатива од некој музеј или галерија во Македонија, во соработка со матичната руска установа, да се изработат копии и да се приопштат кон нашата културна ситуација. Покрај наменските, да се препознаат и откриваат естетски вредности, за пред публиката да бидат презентирани и доживувани како *автономни уметнички фотографии*, со што ќе се прошират регистарот и резонанцијата на нивното значење. Историјата на уметноста е преполна со креации на човековиот дух, кои изворно не биле предвидени и концепирани да бидат уметнички предмети, но кои со текот на времето, преселени во еден подруг културолошки контекст, во нив биле препознаени естетски вредности. Фотографиите за Изложбата во Москва не се снимени потамина; не се прост миметички одраз на стварноста, туку се *избор* на репрезентативни предмети и типични ликови, кои облагородени со вештината на снимањето и изработката на копиите стануваат креативни фототворби. Доколку се извлекат од архивските кутии и се постават на сидовите на музејскиот и галерискиот простор на некоја од македонските установи, нивните потенцијални можности ќе се изразат и доживеат и со своите уметнички доблести. Со тоа не се затвора кругот на нивното значење, туку се отвора една спирала на нови доживувања и толкувања. На крај, но не и последно, старите фотографии сè повеќе заземаат место во популарните културните индустрии и затоа се налага потребата што поскоро да бидат приопштени кон нашата културна ситуација.

- Со објавувањето и дистрибуцијата на поштенските разгледници, старите фотографии од етнографската изложба воскреснуваат во квалитативно нов живот пред милионски аудиториум. Со трансферот на разгледници, фотографиите добиваат нова *комуникациска комјоненција* – го посредуваат интерперсонално комуницирање со кое луѓето испраќаат пораки едни на други, ги откриваат, одржуваат и ги развиваат меѓучовечките односи и врски. Тие го поддржуваат заедништвото и ја одржуваат кохезијата на малите групи (семејствата, пријателите, друштвата...). На семиолошки и лингвистички план разгледниците во невербалната комуникација внесуваат нов визуелен јазик и кодови на значења. Освен интерперсоналното комуницирање, со нив се воспоставуваат врски меѓу македонскиот фолклор и традиција со културите на различните земји и народи. Разгледниците според клишеа на фотографиите на Пол Зепци биле испраќани на разни страни и адреси во повеќе

земји на светот. Миграцијата на фотографиите од етнографската изложба во друг медиум и преселбата во едно поново време ги прошириле нивната намена и квалитетот на рецепција.

## ЛИТЕРАТУРА

- Етнографска изложба од 1867 година на Императорското Друштво на љубителите на природознанието, антропологијата и етнологијата, што се организираше при Императорскиот Московски универзитет, „Известија на Императорското Друштво на љубителите на природознанието, антропологијата и етнологијата“, Москва, 1878 година, т. 29, стр. 8.
- Стефан И. Верковиќ, *Македонски народни умотворби*, во пет книги, *Фолклорни и етнографски материјали*, подготвил и редактирал Кирил Пенушлиски, Македонска книга, Скопје, 1985 година, стр. 32.
- Н. М. Калашникова и Л. А. Мшастаја, *Словенски народни носии*, Етнолошки музеј на македонија, Скопје, декември 1981 година.
- Е. Ј. Тимофеева, *Етнографически материјали на Стефана Верковича хранящиеся в Государственном музее этнографии народов СССР*, „Македонски фолклор“, XII, 26, Скопје, 1980 година, стр. 75 – 80. Статијата на Тимофеева е преведена на македонски јазик и преобјавена во книгата: Стефан Верковиќ, *Македонски народни умотворби – Фолклорни и етнографски материјали*, во подготовка и редакција на Кирил Пенушлиски, „Македонска книга“, Скопје, книга петта, 1985 година, стр. 191 – 199.
- Олга Карпова, д-р Ѓорѓи Здравев, *Македонскиџе колекции од фондовиџе на Рускиоџи еџнографски музеј*, Музеј на град Скопје, Скопје, Р. Македонија – Санкт Петербург, Русија, 2003 година.
- В. М. Грусман, директор на Рускиот етнографски музеј, во поздравното обраќање при отворањето на Изложбата, *Македонскиџе колекции од фондовиџе на Рускиоџи еџнографски музеј*, Музеј на град Скопје, Скопје, Р. Македонија – Санкт Петербург, Русија, 2003 година.
- Drag(an) Strawakovi}, *Na~ertanije Ilije Gara(anina*, Glasnik istorijskog dru{tva u Novom Sadu, kw. IV, sv. 3, Sremski Karlovci, 1931 godina.
- *Narodne pesme Makedonski Bugara*. Sakupio Stefanъ I. Verkoviъ} њ. Књига прва. @enske pesme. U Beogradu. Pravitelstvenomъ Kъnigore~atetnomъ 1860.
- Гане Тодоровски, *Веда Словена*, „Македонска книга“, Скопје, 1979 година.
- Олга Карпова, *Македонскиџе колекции од фондовиџе на Рускиоџи еџнографски музеј*, Музеј на град Скопје, Скопје – Санкт Петербург, Русија, 2003 година.
- Nada Gr~evi}, *Fotografija devetnaestog stoleja u Hrvatskoj*, Dru{tvo povjesni~ara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1981.
- St(evan) Simi}, *VeLe(ki manastir Svetoga Dimitrija*, [tamparija Stara Srbija, Skopqe, 1923 godina.
- J. G. Han, *Putovawe kroz pore~inu Drima i Vardara*, preveo s nema~kog Mihajlo Nik. Ili}, Beograd, 1876 godina.
- *Македонија во делаџа на сѳранскиџе џаџоџисци 1864 – 1874*, подготвил Александар Матковски, Независни изданија „Ѓурђа“, Скопје, 2000 година.
- Gisèle Freund, *Fotografija i dru{tvo*, Grafi~ki zavod Hrvatske, OOUR Izdava~ka djelatnost Zagreb, 1981.
- Spiros Alevropoulos, *Paul Zepdji – Thessaloniki, стџ карт постџл*, Ст. Алеуѳроѳоџос ѳεσσαλονѳκη, 2016. (Каталог со предговор за разгледниците објавени според фотографии на Пол Зепѳи).<sup>70</sup>

- Johann Strauss, *L'image moderne dans l'Empire ottoman: quelques points de repere*, dans: *La multiplication des images en pays d'Islam*: Istanbul, Université du Bosphore (Boğaziçi Üniversitesi), édité par Heyberger, Bernard Naef, Silvia, WÜRZBURG, 2016, pp. 105–129.<sup>71</sup>

## ЗАБЕЛЕШКИ

1. Символиката на сината, белата и црвената боја панславизмот ја презел од Француската буржоаска револуција од 1789 година. Во разни комбинации тие бои се наоѓаат на знамињата на: Русија, Чешка, Словачка, Словенија, Србија и Хрватска. – „Хеј Словени“ беше државна химна на народите на СФР Југославија (Србите, Словенците, Македонците, Хрватите и Црногорците). Полската химна се изведува на истата мелодија како „Хеј Словени“.
2. *Манеж* е голем објект кој се наоѓа во непосредна близина на познатиот Црвен плоштад во Москва. Изграден е во 1825 година во неокласичен стил. Во почетокот се користел како традиционален *Манеж*, за паради на коњаници и училиште за обука на офицери (за јавање). Со своите 180 метри должина *Манеж* бил доволно голем да одржи (манifestација) цел пешадиски полк – повеќе од две илјади војници – пред публика. Од 1831 година тоа е изложбено место. Во 1867 година Хектор Берлиоз и Николај Рубинштајн во *Манеж* настапиле пред публика од 12 000 слушатели. За време на социјализмот се користел како галерија во која излагале авангардните уметници.
3. Етнографска изложба од 1867 година на *Имѳераџорскоџо Друшѳтво на џубителџе на ѳриродознаниџе, анѳроџолоџџаџа и еџноџолоџџаџа*, што се организираше при *Имѳераџорскиоџи Московски универзитџет*, „Известија на Императорското Друштво на џубителџе на природознанието, антропологијата и етнологијата“, Москва, 1878 година, т. 29, стр. 8.
4. Распределбата на финансиските средства му била доверена на познатиот во целиот словенски свет свештеник при руската амбасада во Виена, Михаил Феодорович Раевски.
5. Наведено според: Стефан И. Верковиќ, *Македонски народни умотворби*, книга петта, *Фолклорни и етнографски материјали*, подготвил и редактирал Кирил Пенушлиски, Македонска книга, Скопје, 1985 година, стр. 32.
6. Исто, стр. 33.
7. Н. М. Калашникова и Л. А. Мшастаја, *Словенски народни носии*, Етнолошки музеј на Македонија, Скопје, декември 1981 година.
8. Е. Ј. Тимофеева, *Етнографически материјали на Стефана Верковича хранящиеся в Государственном музее этнографии народов СССР*, „Македонски фолклор“, XII, 26, Скопје, 1980 година, стр. 75 – 80. Статијата на Тимофеева е преведена на македонски јазик и преобјавена во книгата: Стефан Верковиќ, *Македонски народни умотворби – Фолклорни и етнографски материјали*, во подготовка и редакција на Кирил Пенушлиски, „Македонска книга“, Скопје, том 5, 1985 година, стр. 191 – 199. Во оваа прилика ќе ги користам наводите од македонскиот превод.
9. По распаѓот на Советскиот сојуз (СССР) Државниот етнографски музеј на народите на СССР беше преименуван во Руски етнографски музеј.
10. Олга Карпова, д-р Ѓорѓи Здравев, *Македонскиџе колекции од фондовиџе на Рускиоџи еџнографски музеј*, Музеј на град Скопје, Скопје, Р. Македонија – Санкт Петербург, Русија, 2003 година.
11. В. М. Грусман, директор на Рускиот етнографски музеј, во поздравното обраќање при отворањето на Изложбата, *Македонскиџе колекции од фондовиџе на Рускиоџи еџнографски музеј*, Музеј на град Скопје... претходно наведено дело.

12. Стефан Верковиќ, *Македонски народни умотворби – Фолклорни и етнографски материјали*, подготвил и редактирал Кирил Пенушлиски, „Македонска книга“, Скопје, книги : 1 – 5, 1985 година.
13. Drag(an) Stranjaković, *Načertanije Ilije Garašanina*, Glasnik istorijskog društva u Novom Sadu, kw. IV, sv. 3, Sremski Karlovci, 1931 godina. – Наведено според: Стефан Верковиќ, Македонски народни умотворби, подготвил и редактирал Кирил Пенушлиски, книга прва, „Македонска книга“, Скопје, 1985 година, стр. 30.
14. Идејните основи на Начертанието биле преточени во акционни упатства: бидејќи Бугарите немале просветни и школски установи, Србија, прво, требало да им отвори свои училишта. Второ, со оглед на тоа што најголемиот дел од свештенството било грчко, пожелно и полезно би било – се веле во упатствата на Начертанието - една група млади Бугари да завршат богословија во Србија, а потем да се вратат во својата татковина да го проповедаат христијанството на јазикот на месното население. Трето, би требало „да се печатат бугарски молитвени и други црковни книги и бугарски дела во Србија; ова важно средство Русија одамна го употребувала, и Србија мора да гледа во тој поглед да ја претекне Русија.“ Четврто, но не и последно, во упатствата и инструкциите за исполнување на целите се сугерирало: „во Бугарија да патуваат доверливи и способни луѓе, кои би го свртиле вниманието на бугарскиот народ на Србија и во него би пробудиле пријателски чувства према Србите и српските власти, а заедно да ја оживуваат надежта дека Србија навистина ќе им притекне на помош за нивното спасување и дека ќе се грижи за нивната среќа.“ – Drag(an) Stranjaković, *Načertanije Ilije Garašanina*, Glasnik istorijskog društva u Novom Sadu, kw. IV, sv. 3, Sremski Karlovci, 1931 godina. – Наведено според: Стефан и. Верковиќ, *Македонски народни умотворби*, подготвил и редактирал Кирил Пенушлиски, книга прва, „Македонска книга“, Скопје, 1985 година, стр. 31.
15. Во едно писмо Верковиќ пишува дека меѓу другите места ги посетил: Кавала, Правиште, Драма, Посочин, Алистрат и Витолиште; потем: Неврокоп, Солун, Лука, Воден, Битола, Крушево, Прилеп и Кожане, манастирите Слепче и Зерзе кај Прилеп. – Наведено според: Стефан и. Верковиќ, *Македонски народни умотворби*, подготвил и редактирал Кирил Пенушлиски, книга прва... претходно наведено дело, стр. 37.
16. Верковиќ одржувал врски со Димитар Миладинов, Кузман Шапкарев, Јордах Хаџи Константинов-Џинот, Рајко Жинзифов, Арсениј Констанцев, Георги Динков, Димитар Поп Георгиев (Димитар Македонски). Димитар Поп Георгиев, учителот Тома Попович од Неврокоп и Стерјо Хаџи Бошков од Битола и некои други работеле како агенти на Верковиќ. Тој соработувал и со Партениј Зогравски, дистрибуирајќи ги неговите книги и прибирајќи податоци за неговиот „Топографске-етнографски очерк за Македонија“.
17. *Narodne pesme Makedonskih Bugara*. Sakupio Stefan I. Verković. Knjiga prva. Ženske pesme. Beograd, 1860.
18. Стефан И. Верковиќ, *Македонски народни умотворби*, подготвил и редактирал Кирил Пенушлиски, книга прва... претходно наведено дело, стр. 77.
19. Исто, стр. 83 – 84.
20. Исто, стр. 86.
21. Спевот „Веда Словена“, во 23 000 стихови, бил објавен во Белград во 1874 и во Москва во 1881 година. Делото е составено од низа митови и легенди, кои ги поврзуваат Словените со нивната прататковина Индија, како и тоа дека прататковци на Словените на Балканот се древните Македонци, Пајонците, Илирите и Трачаните. Меѓу митските херои и древните цареви, се наоѓаат и имињата на Орфеј, Тројанската војна, потоа на македонските цареви Филип II и Александар Македонски, како и други историски и митски личности. – Поопширно види: Гане Тодоровски, *Веда Словена*, „Македонска книга“, Скопје, 1979 година.
22. Стефан И. Верковиќ, *Македонски народни умотворби*, книга петта, *Фолклорни и етнографски материјали*, подготвил и редактирал Кирил Пенушлиски... претходно наведено дело, стр. 32.
23. Исто, стр. 34.
24. Архив на Рускиот етнографски музеј (РЕМ), ф. 5, оп. 2, д. 20, л. 2. – Наведено според: Олга Карпова, *Македонскиџе колекции во фондовиџе на Рускиот етнографски музеј*, Музеј на град Скопје, Скопје – Санкт Петербург, 2003 година, стр. 13.
25. Исто, стр. 13.
26. Исто, стр. 13.
27. Е. Ј. Тимофеева, *Этнографические материалы Стефана Верковича хранящиеся в Государственном музее этнографии народов СССР*... претходно наведено дело, стр. 196 – 197.
28. Олга Карпова, *Македонскиџе колекции во фондовиџе на Рускиот етнографски музеј*... претходно наведено дело, стр. 14.
29. Стефан И. Верковиќ, *Македонски народни умотворби*, книга петта, *Фолклорни и етнографски материјали*, подготвил и редактирал Кирил Пенушлиски... претходно наведено дело, стр. 33.
30. Олга Карпова, *Македонскиџе колекции во фондовиџе на Рускиот етнографски музеј*... претходно наведено дело, стр. 14.
31. Олга Карпова, *Македонскиџе колекции од фондовиџе на Рускиот етнографски музеј*... претходно наведено дело, стр. 15.
32. Во Рускиот етнографски музеј во Санкт Петербург се наоѓаат уште четири мали колекции (17 предмети) на традиционална женска облека од Македонија, депонирани во периодот од 1904 до 1922 година. Од приватни лица се донирани и две збирки, со вкупно 36 фотографии, снимени во 1900 и 1914 година. На нив се прикажани градот Скопје и неговата околина, цркви, мажи, жени и деца од Скопска Црна Гора во народна носија и културни дејци во градска облека.
33. Архив на Рускиот етнографски музеј (РЕМ), фонд 5, оп. 2, дело 22, л. 4.
34. Архив на РЕМ, фонд 5, оп. 2, дело 22, л. 11.
35. Е. Ј. Тимофеева, *Этнографские материалы на Стефан Верковиќ шшо се чуваат во Државној етнографски музеј на народиџе на СССР*, „Македонски фолклор“, XII, 26, Скопје, 1980 година, стр. 75 – 80.
36. Олга Карпова, *Македонскиџе колекции од фондовиџе на Рускиот етнографски музеј*... претходно наведено дело, стр. 14.
37. Исто, стр. 15.
38. Nada Grčević, *Fotografija devetnaestog stoleća u Hrvatskoj*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1981, str. 32.
39. Стефан И. Верковиќ, *Македонски народни умотворби*, книга петта, *Фолклорни и етнографски материјали*, подготвил и редактирал Кирил Пенушлиски... претходно наведено дело, стр. 33.
40. Од работните фотографии на г-ѓата Славица Христова може да се констатира дека дел од снимките се реализирани во ателјето на Пол Зепџи. Тие се поставени на специјално изработени картонски паспартуа. На фотографите на предната страна (аверсот), лево во долниот дел со калиграфски букви е напишано: *Paul Zepdji*, а десно, со големи печатни букви, SALONIQUE. На задната страна (реверсот), вообичаено во тоа време во Отоманската империја, на турски јазик со арапско писмо е напишана фирмата, а под неа, со латинично писмо, акронимот PZ, потем името и презимето на фотографот и градот. На задната страна при обработката на фотографиите во музејот со кирилично писмо се допишани насловот (објасну-



- вање на содржината и потеклото на носијата) и сигнатурата.
41. Ерменските браќа Вичен, Ховсеп и Кеворк Абдула (хијан) во 1858 година го отвориле своето надалеку познато студио за портрети во Истанбул. Тие сликале панорамски сцени и портрети на познати личности и високодостоинственици, вклучувајќи и султани. Браќата Абдула, кои подоцна преминале во ислам, стекнале висок општествен статус и меѓународна слава. Во 1863 година, со указ на султанот Абдул Азис биле прогласени за дворски фотографи (Ressam-i Hazret-i Şehriyar-ı). Во 1867 година, кога снимките на Пол Зепџи биле претставени во Москва, браќата Абдула свои фотографии изложувале на престижната Светска изложба (Exposition Universelle) во Париз. За време на својата долгогодишна кариера создале огромен опус и обучиле повеќе фотографи.
  42. Анализирајќи ја облеката на портретот на „Дебранка во празнична носија“, д-р Горѓи Здравев според деталите определил дека станува збор за моминска носија. „Она што најмногу ја определува оваа носија како моминска – според Здравев – е белата платнена покривка за на глава ‘џуцкина дарџна’ извезена по рабовите со прилично редуцирана декорација, многу поразлична од невестинската ‘клободанлија дарпна’ извезена со богата бордура од свилене конци... Најсигурен индикатор дека презентираната носија е моминска претставува отсуството на карактеристичната невестинска капа во цилиндрична форма, секогаш богато украсена со свилене виолетово-цикламени гајтански апликации.“ – Д-р Горѓи Здравев, *Етнoграфскиџе маџтеријали на Сџефан Верковиќ, во претходно наведениот каталог Македонскиџе колекџии во фондовиџе на Рускиоџи етнoграфски музеј, стр. 25.*
  43. Фототека на Рускиот етнографски музеј, сигнатура: 8764 – 6034.
  44. Фототека на Рускиот етнографски музеј, сигнатура: 8764 – 6033.
  45. Фототека на Рускиот етнографски музеј, сигнатура: 8764 – 6023.
  46. Фототека на Рускиот етнографски музеј, сигнатура: 8764 – 6019.
  47. Фототека на Рускиот етнографски музеј, сигнатура: 8764 – 5995.
  48. Фототека на Рускиот етнографски музеј, сигнатура: 8764 – 5988.
  49. Фототека на Рускиот етнографски музеј, сигнатура: 8764 – 5996.
  50. Фотографиите: 1, 2, 3 и 4 се работни копии направени од Славица Хрстова во Рускиот етнографски музеј.
  51. St(ewan) Simić, *Veleški manastir Svetoga Dimitrija*, Štamparija Stara Srbija, Skopje, 1923, str. 9.
  52. J. G. Han, *Putovanje kroz porečinu Drima i Vardara*, preveo s nemačkog Mihajlo Nik. Ilić, Beograd, 1876, str. 224.
  53. *Македонија во делатија на сџтранскиџе џаџоџисџи 1864 – 1874*, подготвил Александар Матковски, Независни изданија „Гурѓа“, Скопје, 2000 година, стр. 199.
  54. <https://www.karamitsos.com/auction/lot.php?auction=491&lot=406223> (преземено на 4 декември 2017 година).
  55. Според статистичките податоци од 1900 година: „во Германија (50 милиони жители) се печателе 88 милиони разгледници; Англија (38,5 милиони жители) 14 милиони; Белгија (6,5 милиони жители) 12 милиони разгледници; Франција (38 милиони жители) 8 милиони разгледници...“ Една деценија подоцна, „во 1910 година само во Франција биле отпечатени 123 милиони разгледници, а во таа индустрија, исто така во Франција, биле вработени 33 илјади работници.“ – Наведено според: Gisèle Freund, *Fotografija i društvo*, Grafički zavod Hrvatske, OOUR Izdavačka djelatnost Zagreb, 1981, str. 94.
  56. Разгледниците на Зепџи не се прибрани и систематски обработени. Тие се наоѓаат кај разни колекционери и музејски збирки во светот, а нај голем број од нив се достапни на аукцискиот портал *Delcmpe* на Интернет.
  57. [https://www.delcampe.net/en\\_GB/collectables/postcards/greece/grece-salonique-costumes-macedoniens-33293607.html](https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/postcards/greece/grece-salonique-costumes-macedoniens-33293607.html) (преземено на 12 декември 2016 година).
  58. Под заедничкиот наднаслов *Сџомен од Солун* (Souvenir de Salonique) или *Поздрав од Солун* (Salut de Salonique), покрај Солун – Македонско семејсџиво (Salonique – Famille Macédonienne), истата снимка на разгледниците е означена (атрибуирана) како: *Тџџови* (карактеристични лица) *од Бугарија* (Types Bulgares); *Бугарски носии* (Costumes bulgares); *Груџа Бугари од Ёокрај Вардар Ёри Солун* (Groupes des Bulgares de Vardar à Salonique); *Народни носии од грчки села* (Cosstumes des villages grècs); *Груџа селани од* (околината на) *Солун – Грџија* (Groupe de paysans à Salonique – Gèrce) и *Народни носии на селани – Солун – Грџија* (Costumes de paysans - Salonique – Gèrce).
  59. [http://www.dance-pandect.gr/pds\\_cosmos/pop/pop\\_perioxih\\_en.php?oid=O-FF555C71&ActionP=Play&mode=Med&Obj=P&pid=P-F6497](http://www.dance-pandect.gr/pds_cosmos/pop/pop_perioxih_en.php?oid=O-FF555C71&ActionP=Play&mode=Med&Obj=P&pid=P-F6497) (преземено на 15 декември 2016 година).
  60. Разгледницата *Сџомен од Солун – Груџа жени во Македонија* (Souvenir de Salonique – Groupes des Femmes en Macedoine), снимена во селото Киреч Кој (Пејзаново), под заедничкиот наднаслов *Сџомен од Солун* (Souvenir de Salonique) се среќава и како: *Народни носии на грчки селанки – Поздрав од Солун* (Costumes des villageoises grèques – Salut de Salonique); *Тџџови на бугарски жени* (Types des Fammes bulgares); *Груџа жени од село – Солун Грџија* (Groupes de Fammes de village – Salonique Grèce); *Груџа жени од Киреч Кој* (Groupes de Fammes de Kirech-Kieuy).
  61. <https://twitter.com/Spokojnoto> (преземено на 14 јануари 2017 година).
  62. [http://www.academia.edu/29145647/Paul\\_Zepdji- Thessaloniki](http://www.academia.edu/29145647/Paul_Zepdji- Thessaloniki) (преземено на 12 декември 2016 година).
  63. [https://www.delcampe.net/en\\_GB/collectables/postcards/turkey/turquie-femmes-bulgares-1901-edit-cliche-paul-zepdji-voir-2-scenas-164936395.html](https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/postcards/turkey/turquie-femmes-bulgares-1901-edit-cliche-paul-zepdji-voir-2-scenas-164936395.html) (преземено на 12 декември 2016 година).
  64. [https://www.delcampe.net/en\\_GB/collectables/postcards/greece/grece-souvenir-de-salonique-costume-villageois-346793821.html](https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/postcards/greece/grece-souvenir-de-salonique-costume-villageois-346793821.html) (преземено на 12 декември 2016 година).
  65. [https://www.delcampe.net/en\\_GB/collectables/postcards/macedonia/macedoine-costume-macedonian-cpa-132878833.html](https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/postcards/macedonia/macedoine-costume-macedonian-cpa-132878833.html) (преземено на 12 декември 2016 година).
  66. [https://www.delcampe.net/en\\_GB/collectables/postcards/greece/cpa-grece-salonique-costume-de-macedoine-1919-293363549.html](https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/postcards/greece/cpa-grece-salonique-costume-de-macedoine-1919-293363549.html) (преземено на 12 декември 2016 година).
  67. [https://www.delcampe.net/en\\_GB/collectables/postcards/greece/salonique-n-40-danses-macedoniennes-tampon-armeed-orient-134972953.html](https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/postcards/greece/salonique-n-40-danses-macedoniennes-tampon-armeed-orient-134972953.html) (преземено на 12 декември 2016 година).
  68. Стефан И. Верковиќ, *Македонски народни умоџворби*, книга прва, подготвил и редактирал Кирил Пенушлиски... претходно наведено дело, стр. 51.
  69. Исто, стр. 53.
  70. [http://www.academia.edu/29145647/Paul\\_Zepdji- Thessaloniki](http://www.academia.edu/29145647/Paul_Zepdji- Thessaloniki) (преземено на 4 декември 2017 година).
  71. [http://www.ergon-verlag.de/downloads/9783956501760\\_ebook.pdf](http://www.ergon-verlag.de/downloads/9783956501760_ebook.pdf) (преземено на 3 јануари 2017 година).

**КИНОПИС**

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

Број 53-54(29), 2018  
ISSN 0353-510 X

**Издавач**

Кинотека на Македонија  
„Никола Русински“ 1  
П.Ф. 16 – 1000 Скопје  
Телефон: +389 2 3071814  
Факс: + 389 2 3071813  
e-mail: [kinoteka@ukim.edu.mk](mailto:kinoteka@ukim.edu.mk)  
веб-стр.: [www.maccinema.com](http://www.maccinema.com)  
ж.ска: 180100874560310

**За издавачот**

Владимир Љ. Ангелов

**Главен и одговорен уредник**

Петар Волнаровски

**Редакција**

Валентино Димитровски,  
Илинденка Петрушева,  
Мими Ѓорѓоска-Илиевска,  
Роберт Јанкулоски,  
Александра Младеновиќ,  
Атанас Чупоски,  
Лазар Секуловски,  
Александар Трајковски,  
Дејан Трајковски,  
Тони Цифровски

**Дизајн**

Ладислав Цветковски  
Весна Ѓорѓанска Кржева

**Лектура и коректура**

Сузана В. Спасовска

**Превод од англиски**

Марија Јонес

**Превод од турски**

Анета Матовска

**Превод на англиски**

Петар Волнаровски

**Редактура**

Петар Волнаровски

**Печат**

Полиестердеј – Скопје  
Тираж: 700 примероци

„Кинопис“ е запишан во регистарот  
на весници со решение бр. 01-472/1  
од 26.06.1989 на Секретаријатот за  
информации при Извршниот совет  
на Македонија

**KINOPIS**

Journal of Film History,  
Theory and Culture and the  
Remaining Arts

No. 53-54(29), 2018  
ISSN 0353-510 X

**Publisher****Cinematheque of Macedonia**

P.O. Box 16, Nikola Rusinski 1,  
1000 Skopje,  
telephone: +389 2 3071814,  
Fax: +389 2 3071813  
e-mail: [kinoteka@ukim.edu.mk](mailto:kinoteka@ukim.edu.mk)  
web: [www.maccinema.com](http://www.maccinema.com)  
Curent Account Number:  
180100874560310

**For the Publisher**

Vladimir Lj. Angelov

**Editor in Chief**

Petar Volnarovski

**Editorial Board**

Valentino Dimitrovski,  
Ilindenka Petruševa,  
Mimi Gjorgoska-Ilievska,  
Robert Jankuloski,  
Atanas Čuposki,  
Aleksandra Mladenovikj,  
Lazar Sekulovski,  
Aleksandar Trajkovski,  
Dejan Trajkovski, Toni Cifrovski

**Design**

Ladislav Cvetkovski  
Vesna Gorjanska Krzeva

**Proof read by**

Suzana V. Spasovska

**Translation from English**

Marija Jones

**Translation from Turkish**

Aneta Matovska

**Translation to English**

Petar Volnarovski

**Print by**

Polyesterday – Skopje

Copies: 700

Печатењето на овој број го овозможи



Министерство за култура

**ПРВИТЕ ПРОЕКЦИИ ВО МАКЕДОНИЈА (БОРИС НОНЕВСКИ)**



