



1  
година I, 1989  
YU ISSN 0353-510X

# КАВАРНИ



Прикажувач  
на Латерна магика  
гравура од Гаварни



**PLEASE  
BE SILENT  
BEHIND CAMERA**

VON STERNBERG

ЕДЕН ДАМНЕШЕН СОН НА ЧИЈ ПАТ ДО РЕАЛИЗАЦИЈАТА МУ СЕ ИСПРАВАА ТЕШКОТИИ ЗА КОИ ОВА НЕ Е ПРИГОДА ДА СЕ НАБРОЈУВААТ, ВЕЌЕ СЕ ОСТВАРИ. МАКЕДОНИЈА ГО ДОБИ СВОЕТО ПРВО ФИЛМСКО ГЛАСИЛО НА КОЕ МУ ГО ДОДЕЛИВМЕ НАСЛОВОТ „КИНОПИС“. ГЛАСИЛО, КОЕ ПОВЕЌЕ ОД ЕДНА ДЕЦЕНИЈА ГИ КРИСТАЛИЗИРАШЕ СВОИТЕ ЦЕЛИ И ПРОГРАМИ НА СТРАНИЦИТЕ НА „КИНОТЕЧНИОТ МЕСЕЧНИК“, ОД КАДЕ, ЗАЕДНО СО НОВИТЕ ИДЕИ, СЕ ПОЈАВУВАА НОВИ СОРАБОТНИЦИ, ПОКЛОНИЦИ НА УМЕТНОСТА НА ФИЛМОТ, НА НЕГОВАТА ИСТОРИЈА, ТЕОРИЈА И ПРАКТИКА.

ТАА ПЛОДОТВОРНА ИСТРАЖУВАЧКА ЛОЗА НА КРИТИЧКОТО МИСЛЕЊЕ ЗА ФИЛМОТ ВЕРУВАМЕ ДЕКА ЌЕ ПРОДОЛЖИ И ВО РУБРИКИТЕ НА „КИНОПИС“. ОВДЕ ЌЕ ИМА МЕСТО ЗА АВТОРИТЕ НА СИТЕ КРИТИЧКИ ОРИЕНТАЦИИ, НА СЕЧИИ ТЕОРЕТСКИ АФИНИТЕТИ И НА СИТЕ РАСПОЛОЖЛИВИ ИСТРАЖУВАЧКИ МЕТОДИ. НО, РУБРИКИТЕ НА НАШЕТО СПИСАНИЕ ЌЕ БИДАТ ОТВОРЕНИ И ЗА АНАЛИЗИ НА ОБЛАСТИТЕ КОИ ДОСЕГА НЕ НАОГАА МЕСТО ВО НАШАТА ПЕРИОДИКА И ПУБЛИЦИСТИКА. ТОА БИ БИЛЕ АВТОРСКИ ИСТРАЖУВАЊА НА ФЕНОМЕНОТ НА ВИДЕОТО, ФОТОГРАФИЈАТА, ТЕЛЕВИЗИЈАТА И ДРУГИТЕ ВИЗУЕЛНИ МЕДИУМИ. СПИСАНИЕТО ЌЕ ГИ ПОДРЖУВА И АНИМИРА И СПОРЕДБЕНИТЕ И ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИТЕ ИСТРАЖУВАЊА. ВО ТАА СМИСЛА НЕГОВИОТ КОМУНИКАЦИОНСКИ ПРОСТОР ЌЕ ГО ОТВАРАМЕ КОН СИТЕ УМЕТНОСТИ КОИ ГО ТВОРАТ КОЛЕКТИВНИОТ РЕЗУЛТАТ НА ФИЛМСКОТО ДЕЛО: АКТЕРСКАТА ИГРА, СЦЕНОГРАФСКАТА, ОДНОСНО ЛИКОВНАТА НАДГРАДБА, МУЗИЧКИОТ ФОН И СЦЕНИЧНОСТА. ВО ИСТО ВРЕМЕ СПИСАНИЕТО ЌЕ Е ОТВОРЕНО И ЗА ДРУГИТЕ, ИСТО ТАКА, КОЛЕКТИВНИ И ИНДИВИДУАЛНИ ЕСТЕТСКИ ЕНТИТЕТИ: ТЕАТАРОТ, БАЛЕТОТ, ЛИТЕРАТУРАТА.... ЛУЃЕТО ШТО ГО САКААТ ФИЛМОТ И ДРУГИТЕ ВИЗУЕЛНИ МЕДИУМИ И НА КОИ ИМ ТРЕБА НЕКОЈА КРИТИЧКА ПОДДРШКА, КОИ ИМААТ ЖЕЛБА ДА КОРЕСПОНДИРААТ СО СВОИТЕ СОМИСЛЕНИЦИ, ИЛИ, СЕЕДНО, ОПОНЕНТИ, ЌЕ БИДАТ ДОБРЕДОЈДЕНИ ВО СРЕДИНАТА ШТО СИ ЈА ПОСТАВИ ЦЕЛТА, САМОСТОЈНО ДА СЕ РАЗМИСЛУВА ЗА НАВЕДЕНИТЕ ЕСТЕТИЧКИ ФЕНОМЕНИ, СЛОБОДНО ДА СЕ ИЗРЕЧУВААТ СУДОВИ ЗА НИВНИТЕ ФУНКЦИИ И ДА СЕ ДОТРАЕ ВО НАМЕРАТА ДА СЕ АФИРМИРААТ ВРЕДНОСТИТЕ ВО ЧИЈ КВАЛИТЕТ ИСКРЕНО СЕ ВЕРУВА.

Е ТРЕБА НИ ДА ГО СПОМНУВАМЕ ФАКТОТ ДЕКА ОД РЕАЛИЗАЦИЈАТА НА НАШАТА ПРОГРАМА ЌЕ ИМААТ ПОЛЗА НЕ САМО ЛУЃЕТО ОД ФИЛМОТ, ТУКУ СЕКОЈ ОНОЈ КОМУ ПРОБЛЕМОТ НА ЗБОГАТУВАЊЕТО НА КУЛТУРНИТЕ АСПЕКТИ НА НАШИОТ ОПШТЕСТВЕН ЖИВОТ, МУ Е ПРИРАСНАТ ЗА СРЦЕ.

ОВОИТЕ КРИТИЧКИ СОЗНАНИЈА, НОВИТЕ СЛОБОДИ НА ИНТЕРПРЕТАЦИЈАТА НА ИСТОРИЈАТА НА ФИЛМОТ, САМОСТОЈНО ИЗВЕДЕНИТЕ КРИТЕРИУМИ, СЕ ДЕЛ ОД АМБИЦИИТЕ НА ЛУЃЕТО СОБРАНИ ОКОЛУ „КИНОПИС“, КОЈ ЧЕКА НА ОДГОВОРОТ НА СВОИТЕ СОГОВОРНИЦИ И НА ИДНИТЕ НОВИ СОРАБОТНИЦИ.

## СОДРЖИНА

### ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

(прилози за историјата на филмот во Македонија)

- Време на експерименти и разонода – за животот и делото на Кирил Миноски, еден од пионерите на филмот во Македонија (Илинденка Петрушева) 5
- Благоја Дрнков – предизвик по неочекуваното (Дубравка Рубен) 13
- Киноприкажувачот Трифун Хаџијанев од Воден (Борис Ноневски) 21

### ПОРТРЕТ

- Петре Прличко (Георги Василевски) 30

### ТЕОРИЈА

- Артистот во светлината на теоријата на информацијата (Кишиштоф Зануси) 39

### ДОСИЕ

- Декларација од Делфи – Европска аудио-визуелна повелба 46

### СООЧУВАЊА

- Будење од сонот или... македонскиот филм вчера, денес и утре (Благоја Куновски) 49
- Дневните гласила и филмската критика (Слободан Петровиќ) 53

### ГОДИШНИНИ

- Чаплин (Ранко Маринковиќ) 56
- Деценија на Манакиевите филмски средби (Мирослав Чепинчиќ) 63

### ФОТОГРАФИЈА

- Хронологија на фотографските пронајдоци 65
- Фотографијата и световите (Звонко Гокиќ) 72

### ТЕЛЕВИЗИЈА – ВИДЕО

- Секавање: Војне Петковски – 25 години од првото емитурање на ТВ емисија од Скопје 75
- Ви – ТВ – део (Катица Трајковска) 77

### IN MEMORIAM

- Серџо Леоне 1929–1989 (Мирослав Чепинчиќ) 80
- Салвадор Дали 1904–1989 – моите филмски тајни 84

### СТАРИ – НОВИ ФИЛМОВИ

- Дивеењето на злата крв (за „Живот со стрико ми“ на К. Папиќ) – Георги Василевски 86
- Жртва–та на Тарковски (Конча Пирковска) 88
- Портрет на убиецот во младоста (за филмот „Краток филм за убивањето“ на Кишиштоф Кишловски) – Стојан Синадинов 90
- Еретичкото очовечување на Христос (за “Последното Христово искушение“ на Мартин Скорсесе) – Благоја Куновски 92
- Проекција на меланхолијата (за филмовите „Авантура“, „Нок“ и „Затемнување“ на Микеланџело Антониони) – Сузана Милевска 95
- Скици за портретот на неоконзервативизмот (за годишните оскарсовци) – Љубомир Костовски 99

### ФЕСТИВАЛИ

- Порденоне 88 – Фестивал на немиот филм (Марко Ковачевски) 102
- Кан 89 – Она што ќе се памети (Благоја Куновски) 105

### ХРОНИКА

- Изложба „Браќа Манаки“ – Павлина Гргуревиќ 109
- Вистината во фотографијата (по повод изложбата „150 години на фотографијата“) – Сузана Милевска 112
- Во јадрото на ентузијазмот (за активноста на фото-клубот „Елема“) – Цветан Гавровски 115
- Видео колонија – првпат! (Катица Трајковска) 116
- Симпозиуми во нашата кинотека (Мирослав Чепинчиќ) 117

### НОВИ ИЗДАНИЈА

- Поетиката на Анджеј Вајда (по повод книгата „Филмот наречен желба“) – Игор Старделов 120

### CONTENTS

#### FILM HISTORY

(contributions on the history of Macedonian film)

- Ilindenka Petruševa, „A Time of Experiments and Entertainment“ On the Life and Work of Kiril Minoski, One of the Pioneer of Macedonian Film“ 5
- Dubravka Ruben, „Blagoja Drmkov – a Challenge to the Unexpected“ 13
- Boris Nonevski, „Trifun Hadžijanev, a cinema manager in Voden“ 21

#### PORTRAITS

- Đorđi Vasilevski, „Petre Prličko“ 30

#### THEORY

- Krzysztof Zanussi, „The Actor in the Light of Information Theory“ 39

#### DOSSIERS

- „The Delphi Declaration, the European Audio – Visual Charter“ 46

#### TOPICS

- Blagoja Kunovski, „Awakening from a Dream, or the Macedonian Film Yesterday, Today and Tomorrow“ 49
- Slobodan Petrović, „The Daily Newspapers and Film Criticism“ 53

#### ANNIVERSARIES

- Ranko Marinković, „Chaplin – (100 Years since His Birth)“ 56
- Miroslav Čepinčić „One Decade of The Manaki Film Meetings“ 63

#### PHOTOGRAPHY

- „Chronology of Photographic Inventions“ 65
- Zvonko Gokić „Photography and Different Worlds“ 72

#### TELEVISION – VIDEO

- MEMORY: Vojne Petkovski – 25 years of the first broadcast of Skopje's TV program 75
- Katica Trajkovska, „Vi-TV-deo“ 77

#### IN MEMORIAM

- Miroslav Čepinčić, „Sergio Leone“ 80
- Salvador Dali, „My Film Secrets“ 84

## OLD AND NEW FILMS

- Georgi Vasilevski, „The Effects of Bad Blood (on K.Papić's „Living with My Uncle“) 86
- Konča Pirkovska, „Tarkovski's Sacrifice“ 88
- Stojan Sinadinov, „A Portrait of the Killer When He Was Young (on Krzysztof Kieslowski's „A Short Film about Killing“)“ 90
- Blagoja Kunovski, „The Heretical Humanization of Jesus, Christ (on Martin Scorsese's „The Last Temptation of Christ“)“ 92
- Suzana Milevska, „A Projection of Melancholy (on Michelangelo Antonioni's „Adventure“, „Night“ and „Blackout“)“ 95
- Ljubomir Kostovski, „Sketches about the Portrait of Neconservatism (this years's Akademy Award winners)“ 99

## FESTIVALS

- Marko Kovačevski, Pordenone '88 - A Festival of Silent Film“ 102
- Blagoja Kunovski, „Cannes '89 - What Will be Remembered“ 105

## CHRONICLE

- Pavlina Grgurević, „On the Manaki Brothers Exhibition“ 109
- Suzana Milevska, „Truth in Photography - The Exhibition“ of Art Photography“ 112
- Cvetan Gavrovski, „The Core of Enthusiasm (on the activities of the Elema Photo Club“ 115
- Katica Trajkovska, „A Video Colony - For the First Time!“ 116
- Miroslav Čepinčić, „Symposiums in Our Film Institute“ 117

## NEW PUBLICATIONS

- Igor Stardelov, „The Poetry of Andrzejj Wajda (a review of the book „The Film Named Desire“)“ 120

## TABLE DES MATIERES

### HISTOIRE DU FILM

(articles sur l'histoire du film en Macédoine)

- Expériences et divertissement - sur la vie et l'oeuvre de Kiril Minoski, un des pionniers du cinéma en Macédoine (Ilindenka Petruševa) 5
- Blagoja Dmkov - L'attrait de l'inattendu (Dubravka Ruben) 13
- Trifun Hadžijanev de Voden, présentateur de films (Boris Nonevski) 21

### PORTRAIT

- Petre Pliško (Georgi Vasilevski) 30

### THEORIE

L'acteur à la lumière de la théorie de l'information (Krzysztof Zanussi) 39

### DOSSIER

- La déclaration de Delphes - Manifeste audio-visuel européen 46

### CONFRONTATIONS

- Au sortir du rêve ou...le cinéma macédonien hier, aujourd'hui et demain (Blagoja Kunovski) 49
- Les quotidiens et la critique cinématographique (Slobodan Petrović) 53

### ANNIVERSAIRES

- Chaplin (Ranko Marinković), centenaire de sa naissance 56
- Dixième anniversaire des Rencontres cinématographiques des Manaki (Miroslav Čepinčić) 63

### PHOTOGRAPHIE

- Chronologie des découvertes en photographie 65
- La photographie et les mondes (Zvonko Djokić) 72

### TELEVISION - VIDEO

- Célébration: Vojne Petkovski - Il y a 25 ans La R.T.V. de Skopje émet sa première émission 75
- Vi - TV - deo (Katica Trajkovska) 77

## IN MEMORIAM

- Sergio Leone (Miroslav Čepinčić) 80
- Salvador Dali - Mes secrets cinématographiques 84

## VIEUX ET NOUVEAUX FILMS

- Sang maudit (sur „La vie avec mon oncle“ de K. Papić) - Georgi Vasilevski 86
- Le sacrifice de Tarkovski (Konča Pirkovska) 88
- Portrait d'un assassin („Tu ne tueras point“ de Krzysztof Kieslowski) - Stojan Sinadinov 90
- L'hérésie du Christ (sur „La dernière tentation du Christ“ de Martin Scorsese) - Blagoja Kunovski 92
- Projection de la mélancolie (à propos de „L'aventura“, „La notte“ et „L'eclisse“ de Michelangelo Antonioni) - Suzana Milevska 95
- Esquisses pour un portrait du néoconservatisme (sur les oscars de l'année) - Ljubomir Kostovski 99

## FESTIVALS

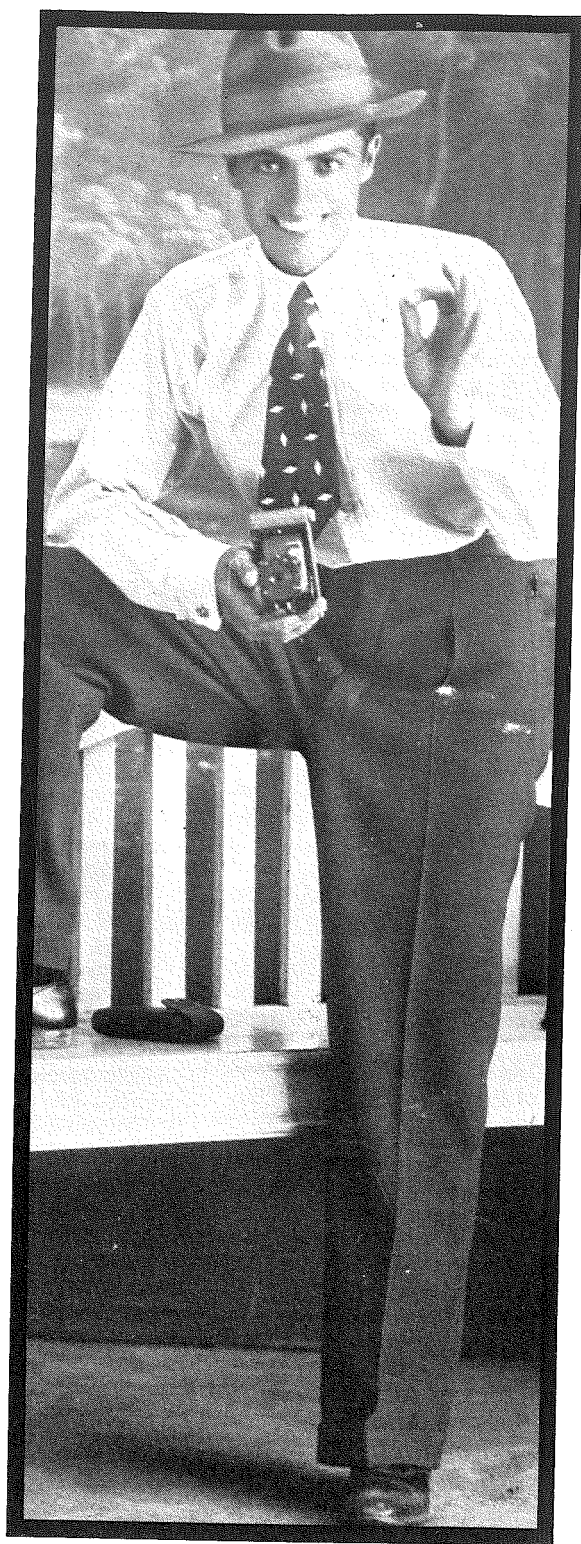
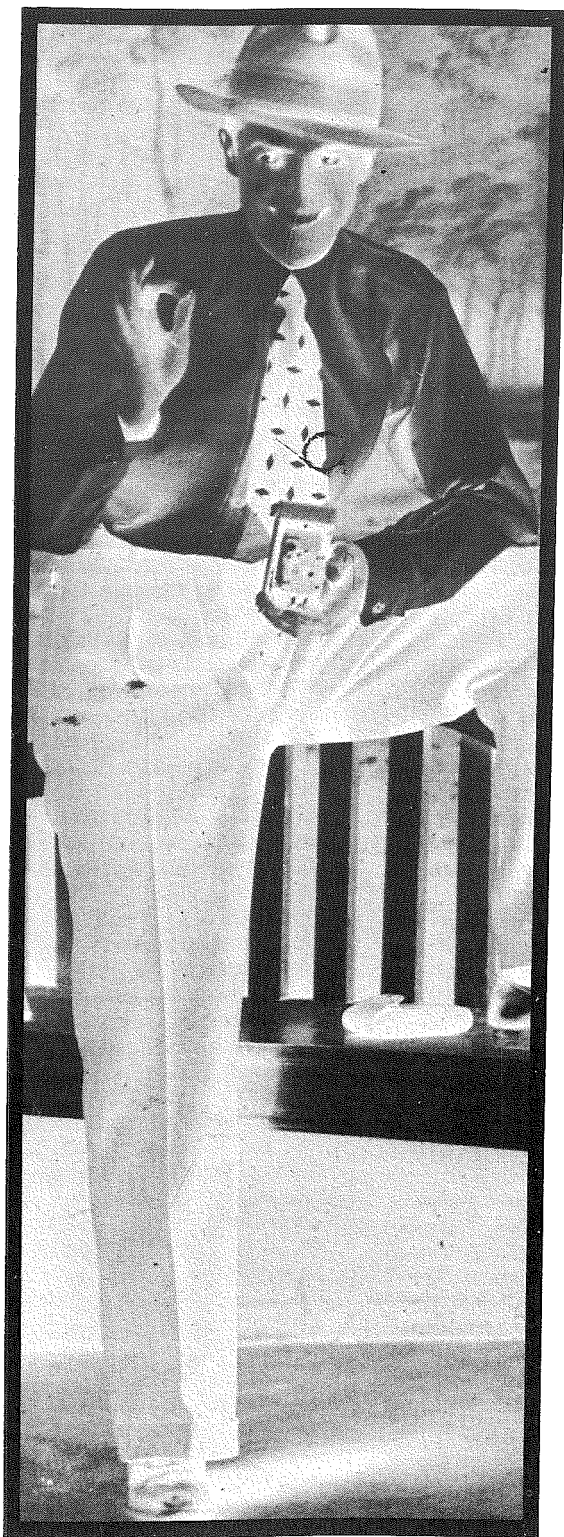
- Pordenone 88 - Festival du film muet (Marko Kovačevski) 102
- Cannes 89 - Ce dont on se souviendra (Blagoja Kunovski) 105

## CHRONIQUE

- Exposition „Les frères Manaki“ (Pavlina Grgurević) 109
- La vérité dans la photographie (à propos d'une exposition consacrée à la photographie artistique) - Suzana Milevska 112
- Au coeur de l'enthousiasme (sur les activités du club de photo „Elema“) - Cvetan Gavrovski 115
- Vidéo-colonie, pour la première fois! (Katica Trajkovska) 116
- Les symposiums dans notre Cinémathèque, (Miroslav Čepinčić) 117

## NOUVELLES ÉDITIONS

- La poétique d'Andrzejj Wajda (à propos du livre „Le film nommé désir“) - Igor Stardelov 120



*Кирил Миноски*

Илинденка Петрушева

## ВРЕМЕ НА ЕКСПЕРИМЕНТИ И РАЗОНОДА

– за животот и делото на Кирил Миноски, еден од пионерите на филмот во Македонија –

УДК 791.43(497.17)(091):929

Филмот, во основа, настанал како резултат на ентузијазмот, љубопитство, истражување... Пионерите на филмот и оние што денес ги нарекуваме киноаматери ги врзува еден заеднички именител – филмот за нив не е извор на профит, туку филмот за нив значи истражување, експеримент, игра и разонода. Ова, со бројни примери, ни го потврдува историјата на кинематографијата, која еве речиси цело столетие се одвива пред окото на современата цивилизација.

Во овој труд ќе стане збор за еден од пионерите на филмот во Македонија, за еден љубопитен и немирн дух, кој што оставил длабоки траги во општествениот и културно-просветниот живот на својот роден град Прилеп. Ќе стане збор за Кирил Миноски, ликовен уметник и педагог, во чиј дијапазон на интензивно љубопитство ќе се најде и филмот, па така тој на македонската културна историја ќе ѝ остави мал по квантитет, но значаен по квалитет и информацијата што ја донесува во себе, филмски опус.

за Прилеп...

Балканските војни го затекнале Прилеп со вкупно 22.684 жители (14.228 Македонци, 4.806 Турци, 1.127 Роми, 2.142 Албанци и 111 Власи). По Првата светска војна, во рамките на Кралството СХС, Прилеп бил седиште на околија со вкупно 109 села, во 1929 година влегува во составот на Битолската жупанија, а по прогласувањето на кралството Југославија, Прилепската околија се најдува во составот на Вардарската бановина. Стопанскиот живот во Прилеп и неговата околина, во периодот помеѓу двете светски војни, се карактеризира со развој на

земјоделството, тутинопроизводството, сточарството, занаетчиството и ситната трговија. Во овој период започнува и извесна експлоатација на наоѓалишта на мермер на Плетвар и во Сивец. Во истиот овој период, во градот се регистрирани вкупно 98 занаетчиски дејности, што довело до формирање на Занаетчиска задруга во 1927 година. Во 1934 година, со помош на оваа задруга, во Прилеп е отворено второто постојано кино „Занаетчиски дом“ (првото кино е на Пана Напески, отворено во 1917 година). Надалеку биле познати богатите и раскошни Прилепски панаѓури. Непосредно пред Втората светска војна, во 1941 година, во градот се регистрирани 10 трговски дукани на големо, 151 дуќан на мало, два убави угостителски објекти, повеќе кафеани (дел од нив биле и јавни куќи), а во градот и околината имало повеќе анови. Во 1931 година Прилеп се поврзува со Битола со железничка линија од нормален колосек, а во 1936 година се пушта и линијата Велес–Прилеп.

Помеѓу двете војни во градот дејствуваат КПЈ, повеќе граѓански партии, како и синдикалните подружници на монополските работници, железничарите, шивачите итн.

Следејќи ги изворите што зборуваат за животот во Прилеп до II светска војна забележуваме интензивен просветен и културен живот во градот. Студентското здружение подготвува театарски претстави и со нив гостува во Охрид, Битола, Велес и во други места. Претставите на „Ревизор“ од Гогољ, „Покојник“, „Сомнително лице“ и „Народен пратеник“ од Нушиќ, „Слугата Јернеј и неговото право“ од Цанкар се масовно посетувани од населението. Во Велес одржуваат успешен концерт–приредба прилепчаните Илија Цувалековски и Петре Богданов–Кочко. По иницијатива на КПЈ во 1936 година е формиран Народен универзитет, кој што развил многу успешна дејност меѓу населението. Во Прилеп работи и драмската секција на „Трезвената ложа“, потоа успешно дејствува културно–просветното работничко друштво „Коста Абрашевиќ“, а во градот се чувствува и активноста на бројни градски и училишни хорови, оркестри, блех музика... До колку извршме реконструкција на кино репертоарот на двете постојани прилепски кина, ќе го откриеме настојувањето на гледачите да им биде презентирани највредното што во тоа време доаѓало од светот, што не било случај во другите кина кои во тоа време работеле на територијата на Македонија. Во градот творат и повеќе ликовни уметници, кои во 1938 година ја формираат ликовната аматерска група „Сеуметност“. Меѓу членовите на оваа група е и Кирил Миноски – Мината. И во едно вакво милје, во еден вакво разновиден и богат градски амбиент и атмосфера, се формира личноста на Кирил Миноски, кој, определу-

ваќи се за ликовната уметност како професија, во историјата на македонскиот филм ќе остане забележан како еден од неговите пионери, чиј опус го „чува времето од заборав“, како што вели Матушевски.

#### за животот на Мината ....

Кирил Миноски—Мината е роден во 1907 година, во прилепско трговско семејство. Во истата таа година браќата Манаки ги снимаат првите подвижни слики на Балканот.

Во последните години од турското владеење татко му Илија бил затворен во турските зандани, но со победата на Младотурската револуција е ослободен и веднаш заминува за Америка. По извесно време за Америка заминува целото семејство на Илија Миноски, па така меѓу старите (пожолтени) фотографии ја откриваме и онаа на малиот Кирил снимена во Америка, во 1912 година. Истата таа година умира мајка му Стева. Таткото Илија, носен од големата идеја за ослободување на Македонија, не мирува ниту во Америка. Агитира и собира доброволци за борба против османлиите. Во 1912 година таткото се враќа во Македонија, учествува во Првата балканска војна и паѓа во битката кај Гурумџина. Децата на Илија се враќаат од Америка како сирачиња. Во Прилеп ги прифаќаат и ги одгледуваат дедото Стефан (татко на Илија) и чичковците. Кирил го завршува основното образование и започнува да работи во бакалницата на деда си. Желбата на семејството е Кирил да ја продолжи семејната трговска традиција. Но момчето поседува други дарби, наполно спротивни од рационалната трговска уметност. Неговиот интерес е свртен кон освојувањето на духовната убавина. Со голема страст чита, при што најомилени автори до крајот на животот му остануваат Горки, Толстој и Достоевски. Разнообразната околина на Прилеп, градскиот амбиент со кепенците, кривите сокаци и прилепските шантани ги пренесува на сликарски табак. Поттик за уште поголемо ангажирање на овој план му дава сликарот Љуба Ивановиќ. „Еден ден, се сеќава Миноски, во нашиот дуќан дојде прочуениот уметник, кој беше на пропатување низ Прилеп. Го искористив тој момент и истрчав дома да донесам некоја од моите слики за да ги види. Го замолив да каже што мисли за нив. Тој се насмевна, ништо не рече за сликите, само ми се обрати со зборовите: „Сликарството е тежок занает. Сепак, продолжи“. Мината ја сака и музиката, свири на виолина и учествува во повеќе прилепски оркестри. Кога како ерген, заедно со своето боемско друштво, ќе влезел во некој од прилепските шантани, оркестарот почнувал да ги свири неговите најомилени мелодии „О доле мио“ и „Вечерен свон“. Се дружи со актери—а-

матери од прилепските драмски дружини. Кирил е нивни грамер. Ликовното обликување на секој грим го приспособува спрема ликот што го толкува соодветниот актер. Со голем ентузијазам ги подготвува карневалските поворки. Ги осмислува и ги креира костимите, ги обликува маските и гримот. На една стара фотографија од 1928 година (снимена во фото атеље) Кирил Миноски е среде карневалците — индијанци, каубои, боџи, рицари. Сè повеќе слика, ја следи својата интуиција, го гради својот талент и се определува за својата животна професија — сликарството. Во 1938 година станува член на ликовната аматерска група „Сеуметност“. Сликарството не го запоставува ниту во годините на војната. Во 1943 година ја отвора својата прва самостојна изложба. По ослободувањето извесно време работи во АГИТПРОП (декорации во градот веднаш по ослободувањето, а заедно со Кирил Трпче го изработил и првиот партизански печат во Прилеп), а потоа ја прифаќа понудата да предава ликовно воспитување и како наставник работи сè до своето пензионирање. Умира во Прилеп во 1986 година, на 79 годишна возраст. Умира како почитуван ликовен творец и педагог, како драг учител кој воспитувал генерации и генерации млади за да ја засакаат убавината. Малку некој, надвор од неговото семејство и најтесниот круг пријатели, знаел за неговата љубов кон фотографијата и кон филмот.

#### Мината, фотографијата, филмската уметност...

Развивајќи го својот талент во ликовното творештво, Миноски им се приклонува и на новите визуелни уметности — фотографската и филмската. Но, најнапред збор—два за неговата исклучителна фотогеничност. Објективот на фотографскиот апарат го „сака“ неговото лице! Фотографските портрети на Мината оддаваат лик со исклучителна благост (наследена од благородните ликови на своите родители, особено од татка си Илија) и нескриен оптимизам, со очи бескрајно љубопитни. И една широка, безгранична насмевка. Ваквата фотогеничност на Мината многу рано ја училе прилепските фотографи, особено Јоска Американецот, па така тој ќе стане еден вид фото модел, чии слики ќе бидат изложени во изложите на прилепските фотографски дуќани. Еден портрет на Кирил Миноски ќе предизвика вистинска сензација во Прилеп. Имено, дотогаш луѓето се фотографирале седнати на удобни столчиња во атељеата, сериозни, со раце вкрстени на колелата. Насмевката била отсутна од тие стари фотографски портрети. Забите во никој случај не смееа да се покажат. По инсистирање на Мината, фотографот Јоска го снимил неговиот



портрет со широка насмевка, при што и забите се покажале. За старите прилепчани тоа бил вистински срам, додека пак младите поитале во фотографските кукани да се сликаат како Мината.

Кирил Миноски читал и следел многу списанија – оние што излегувале во Југославија, но и оние што му ги испраќале роднините од Америка. На тој начин бил во тек со сè она што се случувало во светот на филмот. Ваквите информации што ги апсорбирал, ги насочувал во две насоки. Првата ќе најде свое упориште во блиската соработка со Пана Напески и со неговото кино. Информиран за сè она што е најзначајно во светското филмско производство, Мината во многу наврати ќе му сугерира на Панета кој филм да го одбере за прикажување. Ваквите настојувања на Мината наоѓаат плодна почва во исклучително љубопитниот дух на Пана, па така тој, со големи напори, но сепак успешно, успева за своето кино да ги набави најексклузивните филмски наслови. Па така, во Прилеп ќе се појават, далеку пред другите кина во Македонија, филмовите „Петар Велики“, „Марија Валевска“ и други. Информираноста за настаните во светот на филмот Мината ќе ја поврзе и со својата фотогеничност, но и со својот, несомнено, скриен актерски талент. Пред фотографскиот објектив тој ќе ги имитира големите ѕвезди на филмот и тоа наполно

успешно. Мината како Чаплин, како Даглас Фербанкс, како Рудолф Валентино, како Рамон Новаро, како Хемфри Богарт во млади години. Ова е само уште еден показ за големото влијание на филмот врз свеста и сознанијата на луѓето. Во тие години (1928-1929) Кирил набавува мал фотографски апарат „Кодак“ и, заедно со своите другари, бележи разновидни мотиви од амбиентот на Прилеп и неговата околина. Анализирајќи ги овие фотоси ќе учиме еден незаобиколен момент – Мината обрнува големо внимание на композицијата на фотографијата, при што доловува извонредна атмосфера на амбиентот. Речиси со хроничарска страст го бележи просторот, но притоа создава и сопствен креативен однос во ликовното обликување на одреден даден податок (објект). Така, од тој огромен фотографски опус ја откриваме големата ликовна култура што Мината ја носи во себе, преточена во амбиентите на старите прилепски сокаци, чаршијата, дедото Стефан пред својот дуќан (фотографија со беспрекорно доловена атмосфера на нешто одминато), драмските дружини, противпожарното друштво во акција, прилепската боемштина. Потаму, Мината со својот фотографски апарат ќе ја забележи и појавата на првиот автомобил во Прилеп, појавата на првиот грамофон, а во 1936 година Мината ќе го овековечи и својот чичко во двокрилен авион за запрашување. Другарите

„Митинг во Прилеп на 3.XI 1944“ (1944)



пак, ќе го сликаат и Мината во најразновидни простори во градот и околината – час во старата чаршија, пред кафето на мајсторите, час на отворен простор во чија заднина се издигаат или Маркови кули или Селечка планина.

Во периодот помеѓу двете светски војни, во Југославија, а особено во Македонија, е забележано присуство на бројни странски филмски екипи. Тие ги снимаат природните убавини на земјата што до вчера била под турско владение, ги снимаат обичаите, народот од овој простор којшто, поради големата затвореност на Отоманската империја, бил речиси (на филмски план) недопиралив. Следејќи го дневниот печат од тој период се забележува особена снимателска дејност на екипите од американската филмска компанија „Парамунт“. Во 1929 година, оваа компанија дава оглас со кој бара филмски актери со изразена фотогеничност. Свесен за својата фотогеничност Миноски пополнува формулари, доставува фотографии и се пријавува. Одговорот набргу пристигнува – го информираат дека, судејќи според фотографиите, тој е примен за една таква работа, но треба да наведе, уште, со кој странски јазик се служи. Се разбира, Мината не одговорил, но во текот на целиот свој живот останал оптимист дека еден ден ќе научи некој од светските јазици и така ќе и одговори на компанијата.

Во 1929 година Миноски заминува во Скопје на отслужување на воената обврска. Овој период од неговиот живот ќе биде обележен со воспоставувањето на две пријателства кои ќе останат до крајот на животот. Имено, Мината тука се запознава со Благоја Поп Стефанија од Охрид и со Страхил Гигов. Со Поп Стефанија ќе ги сврзе заедничката љубов кон фотографијата и кон филмот, а преку познанството со Гигов, Кирил Миноски само ќе го дооформи својот прогресивен светоглед. Пријателствувањето помеѓу овие тројца луѓе ќе продолжи и по отслужувањето на воената обврска и ќе трае непрекинато се до смртта на Миноски во 1986 година.

Во 1937 година Благоја Поп Стефанија (како фотограф) добива од компанијата „Агфа“ осуммилиметарска камера „Мовекс 8“ и неколку касети со филмска лента. Миноски во тоа време е активен член на противпожарното друштво во Прилеп (формирано во 1935 година) и дознавајќи за камерата на Поп Стефанија, доаѓа на идеја да снимат филм за ова друштво. Така започнува краткотрајното, но плодно, другарување на Миноски со филмската камера. Тој ја позајмува камерата „Мовекс“ од Поп Стефанија и во 1938 година го реализира филмот за противпожарното друштво. Семејствата на Поп Стефанија и Миноски често си правеле посети, па така при едно патување во Охрид кај Благоја на гости, Миноски повторно ќе ја земе в

раце камерата „Мовекс“ и ќе ги снимат своите деца (Илија и Цветанка) крај езерскиот брег. Во годините на окупацијата, со истата камера, Мината филмски ќе забележи детали од едно скијачко натпреварување на Буково. Немаштитијата во годините на окупацијата ќе го примора Поп Стефанија да ја продаде камерата. Тоа ќе биде крај на кратката аматерска филмска дејност на Поп Стефанија, но не и на Миноски. Играта на случајот ќе сака Мината крајот на војната да го дочека со камера в раце. Имено, при напуштањето на Прилеп, Германците оставиле во куќата на Аџиспировци разни „тајни“ материјали. Соседите го повикале Мината да погледне што е тоа и така „тајната“ била откриена – тоа била една мала 8мм камера и две касети филм. Така Мината го дочекува конечното ослободување на Прилеп и на 3. ноември 1944 година филмски го овековечува првиот митинг во слободен Прилеп. За ова снимање ја искористил првата касета и на неа снимил уште еден краток запис од својот семеен живот. На втората касета, според кажувањата на неговото семејство, Миноски снимил велигденски адепти во Варош. Во заоставштината на Миноски е пронајдена една снимена, но неразвиена 8мм филмска касета (постои надеж дека е тоа касетата со велигденските адепти). Но, на една фотографија од 1939 година на која е снимен дел од некаква градска свеченост, го забележуваме Мината со камера в раце, што упатува на заклучок дека со камерата „Мовекс 8“ тој снимал и други нешта, но за жал, до овој момент не е пронајден нов филмски материјал од Кирил Миноски. Значи, во овој момент неговиот филмски аматерски опус го сочинуваат филмовите: „Противпожарно друштво во Прилеп“ (1938 г.), филмскиот запис „Деца крај езерскиот брег“ (1938 г.) филмскиот запис „Скијачи на Буково“ (1942 – 1944), „Митингот во Прилеп на 3. XI. 1944“ и филмскиот запис „Во градината“ (1944)\*. Насловите на филмските материјали се условно дадени, според содржината на материјалот.

### Мината и неговите филмови

Сите филмови на Миноски се снимени на 8 мм филмска лента и во црно-бела техника, со исклучок на филмскиот запис „Деца крај езерскиот брег“ и филмот за митингот во Прилеп, што се колор.

Филмот за Прилепското противпожарно друштво е снимен, како што веќе рековме, во 1938 година. Според снимениот материјал може слободно да се заклучи дека Миноски темелно

\* Филмовите се чуваат во Кинотеката на СРМ под број 2681 D 36/3

се подготвувал за ова снимање. Тој следи една вежба на друштвото, но укажува и на некои други акции што ги преземало ова друштво. Филмот е реализиран во вкупно 53 кадри коишто формираат една единствена тематска целина. Пожарникарите се наоѓаат во месноста Сарика, на една своја доброволна акција за пошумување. Секвенцата од пошумувањето е реализирана со статична камера, но се користат повеќе планови – тотал, каде што се одредува местоположбата на акцијата и нејзината масовност, но и неколку кадри од среден план во кои се деталзира дејствието. Следната секвенца го разработува дејствието на тревогата и поаѓањето на пожарникарите кон местото на „пожарот“. Трубочот труби, пожарникарите излегуваат во полна опрема од својата зграда, во заден план – луѓе набљудувачи. Следниот кадар го покажува камионот од марка „Форд“ како излегува од гаражата, а веднаш потоа камерата во швенк ги следи пожарникарите кои трчаат кон камионот. Во заднина се гледа зградата на противпожарното друштво /во близина на Офицерскиот дом, зграда која до 1928 година била основно училиште/. На камионот, странично, се забележува написот „Општина Варош – Прилеп“. Камионот со пожарникарите заминува – камерата швенкува. Во крупен план секретарот на друштвото Рампе Црвенкоски дава инструкции /статична камера/. Следниот кадар, камерата во статична состојба го бележи преминувањето на камионот преку мостот на Дабничка река. Камионот во крупен план, камерата швенкува. Следната секвенца се одвива на местото на пожарот. Најнапред камерата бележи детали од куќата од каде што излегува чад – прозорец со чад, втор кат од стара градска куќа, кос покрив на куќата. Во среден план, во дворот влегуваат пожарникари, во заден план се гледа камионот пред портата. Заповедникот /Коста Вртан/ дава инструкции, а во кадарот, во десниот агол забележуваме буре со вода на селска кола. Договорот на пожарникарите камерата го следи од статична положба. Со акциите на пожарникарите што следуваат /влегување во куќата, поставување скали до прозорците, качување по нив/ камерата е во движење – швенкува според движењата на акцијата. Следува статичен кадар во кој ги гледаме оние што останале долу и ги следат дејствијата на катот. Во кадарот што следува камерата го забележува заповедникот во крупен план кој гледа кон портата, каде што во заднината се забележува камионот, потоа кадар – детал од камионот /крупно/ и портата, а потоа камерата, во среден план, покажува љубопитни луѓе на портата. Камерата е статична и го бележи дејствието кај портата – жандар и заповедникот ја расчистуваат групата /меѓу луѓето е Волче Наумчевски/, а во кадарот влегува

и подзаповедникот Пеце Пупакоски. Камерата повторно се враќа кон прозорците /пожарникар во собата, пожарникар на скалите, последни дејствија, камерата во швенк го следи симнувањето по скалите. Мал зум, нов кадар – пожарникарите ја напуштаат куќата, по нив и неколку цивили. Среден план, статично – пожарникарите по завршената задача се во строј, во заднина оградата од дворот и куќа отспротива. Крупен план – чекори на пожарникарите, потоа во полукруг стројот заминува кон портата /во заден план, детал од камионот, куќа отспротива/. Камерата, статично, од правец на куќата, го снима заминувањето на последните од стројот на пожарникарите. Камерата швенкува по камионот што се враќа преку мостот, но сега во спротивна насока. Група граѓани /меѓу нив е Науме Рошкоски/ претставници на власта му честитаат на заповедникот, во втор план – строј на пожарникарите, во трет план камионот и зградата на противпожарното друштво. Пред стројот, кој е во втор план, заповедникот, во прв план одликува еден од пожарникарите. Меѓукадар – статично – покриви на стари прилепски куќи, со Саат кула во заднината.

Следната секвенца бележи детали од секојдневието на друштвото /обука, строј, рапорт, парадно мариширање/. Во цела една низа кадри камерата во логичен низ ги следи /статично или со швенк/ сите дејствија. Се користи и крупен и среден план, се користи и детал /нозе, што маршираат/. Колоната се приближува до камерата и ја одминува – камерата швенкува и го фиксира заминувањето на колоната. Дејствието е повторно во месноста Сарика, на пошумување – тотал и швенк. Целината е заокружена, приказната раскажана. Восхитува сознанието дека во овој документарно-игран филмски запис нема резони, туку филмот е снимен монтажано, што значи редоследот на секвенците, а со самото тоа и на кадрите, е реализиран со самото снимање. Овој податок укажува на сеопфатноста на подготовките што Миноски ги презел при реализирањето на овој филм. Значи, тој знаел што треба да се снима /оформил одредена приказна/ и според таа замисла монтажно снимал. Нема сознанија дека во тоа време Миноски читал стручна филмска литература, па според ова може да се претпостави дека сите филмски законитости што ги применува во овој филм /планови, агли на снимање, логично движење на камерата/ ги применил интуитивно, потпирајќи се на својата извонредна моќ на перцепција во филмовите што ги гледал на кино. Ова недвосмислено зборува за тоа дека Мината бил личност со извонредна перцептивна моќ, а природниот интелект и талентот за визуелното само го надоградува тој валер. Визуелните глетки што ни ги доловува камерата на Миноски се и содржински и ликовно докрај

оформени, при што посебно импресионира композициското оформување на кадарот. Резултатот што го имаме во овој филм ги потврдува овие сознанија, до кои доаѓаме и при гледањето на другите негови филмови. При ова треба да го имаме на ум фактот дека овие филмови се реализирани во време кога филмската традиција кај нас, на овие балкански простори, /доколку ги исклучиме браќата Манаки/ била сосема скудна. Филмското искуство исто така.

Кратките филмски записи, кои условно ги нарекуваме „Скијачи“ и „Деца крај езерскиот брег“ претставуваат своевидни импреси, снимени—првиот на снежните падини на Буково, а вториот, во есенски денови крај брегот на Охридското Езеро. Во вкупно 12 кадри Миноски бележи детали од еден скијачки натпревар, каде што се прикажани доста духовити ситуации. Голем број скијачи минуваат пред, во најголем број случаи, статичната камера. Положбата на телата на скијачите контрапунктира со планинскиот срт и со тоа, внатре во кадарот, се добива една доста динамична глетка, во еден замислен триаголник на композицијата, во кој има и движечки објекти /скијачи/, статични грмушки како предизвици за паѓањето на скијачите.

Материјалот, што условно го нарекуваме „Деца крај езерскиот брег“ прилега на пејзаж симнат од слика. Композицијата на кадарот е поделена во три хоризонтални планови, кои се стопени во единствена глетка. Во првиот план — дел од езерото со брегот, во вториот — две деца во топла облека кои, чаш стојчки, час клекнати, фрлаат песок и камчиња во водата и зад нив се разлева третата хоризонтална глетка со поле и над него планина. Камерата е статична — движењето е внатре во кадарот /децата и водата/. Оваа кратка филмска импресија е реализирана во вкупно 8 кадри.

Значаен филмски документ е несомнено документарниот филм на Миноски направен на 3 ноември 1944 година од првиот митинг во што-туку ослободениот Прилеп. Во вкупно 30 кадри Миноски ги доловува атмосферата и настаните на тој општонароден собир. Го користи тоталот за да укаже на масовноста на митингот и да ја лоцира местоположбата каде што се одржува /на плоштадот — Ат лазер, пред зградата на киното на Занаецкиот дом/, го користи деталот за да фиксира одредени личности, пароли или делови од декорацијата, ја користи статичната камера, но врши и бавни панорамски снимања /за да се фиксираат одредени ситуации или ликови/. Филмот започнува со швенк во тотал по насобраниот народ, потоа зборува Бане Андреев, за веднаш потоа камерата да швенкува по насобраниот народ — партизани, старец со шубара, ѕвезда и знаме. Повторно кај говорникот Андреев, а потоа

швенк по паролите /транспаренти/ и фиксирање, во тотал, на локацијата на митингот. Втор говорник — Светозар Вукмановиќ-Темпо, во заднина Михајло Апостолски и Борко Темелкоски. Потоа зборуваат претставници од градот, детал — жена во црнина, зборува Крсте Црвенковски, потоа поп Методија Попов од Штип. По митингот — колона борци кон камерата која ги фиксира — Михајло Апостолски, Методија Андонов — Ченто, Цветко Узуновски — Абас, Дбривое Радосављевиќ — Боби, Кирил Глигоров, Кирил Крстески — Платник, Тоде Ношпал... Филмот завршува со повторно фиксирање, во крупен план, на дел од собраниот народ и борците.

Преосанатиот дел од оваа филмска лента, како што понапред рековме, Миноски го искористил да го сними своето семејство и блиските пријатели во дворот на својата куќа /старата куќа на Зердевици/. Тука има 13 кратки кадри, со многу динамична камера, којашто го бележи, во среден план, веселото расположение на луѓето во градината. Покрај семејството на Миноски, тука е и Страхил Гигов, потоа роднините Оровчанец и други.

и на крајот...

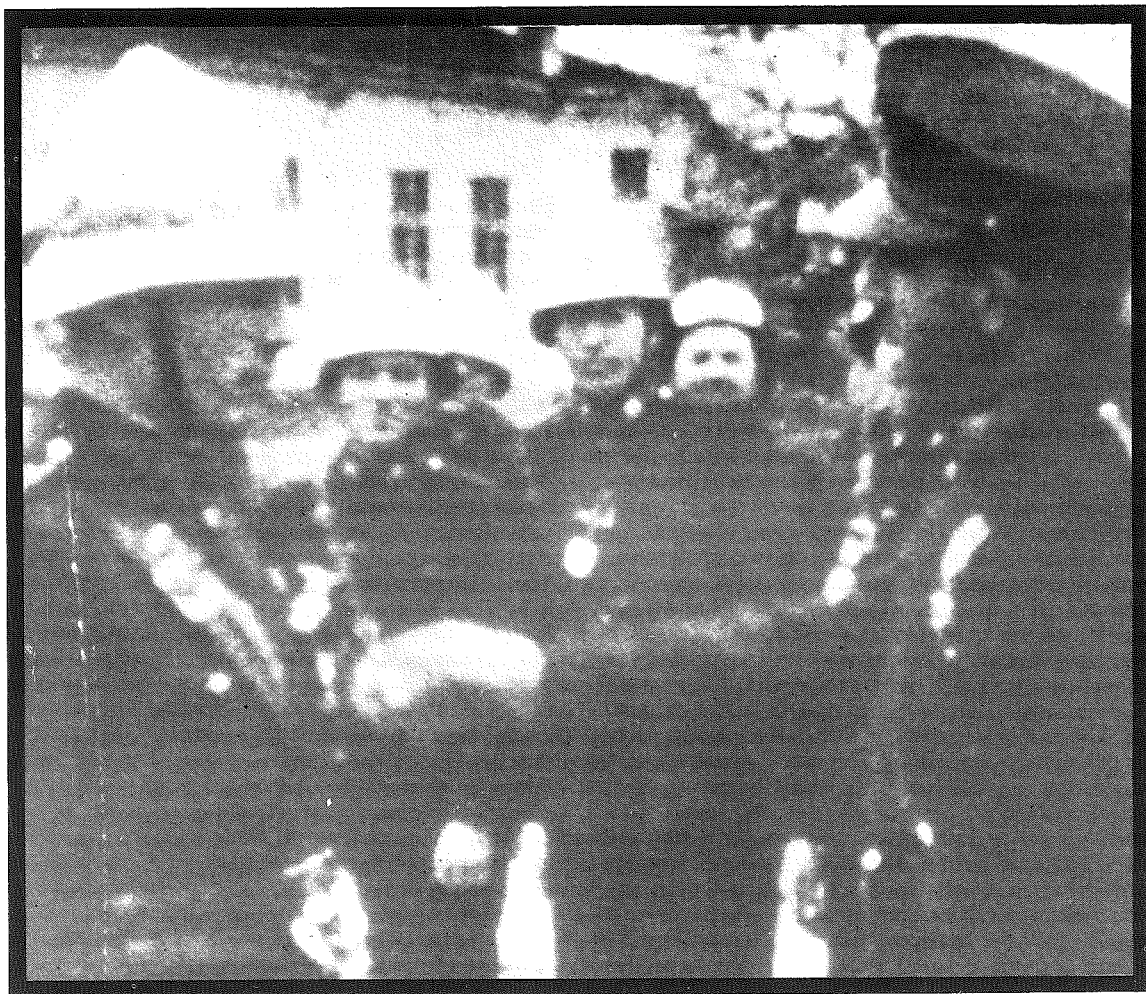
Покрај хроничарската филмска дејност на браќата Манаки, во Македонија, во периодот помеѓу двете светски војни, се забележени малубројни филмски снимања од наши луѓе. Тие дела, тие мали филмски стории и записи, малубројни, но значајни, сведочат за креативниот дух на нивните творци, како пионери во една област на творештвото која тукушто се раѓала. Тие дела претставуваат и неодминливи и вредни филмски документи за времето во кое настанале. Кирил Миноски е еден од тие малубројни вљубеници во авантурата наречена ФИЛМ, кој со мала аматерска камера, успеал да го сочува од заборава времето на својата младост. Сочуваните филмови на Мината укажуваат дека и на овие балкански простори уметноста на подвижната слика неодминливо ги вткајувала во свеста на луѓето своите законitosti. Миноски ги открил волшебните можности на камерата за уметничко обликување на просторот и состојбите што го опкружувале. И најодзади — Кирил Миноски сиот свој животен век му го посвети на Прилеп, како преку својата професија — сликарството, така и преку својот значаен аматерски филмски опус и со тоа стана нераскинлив дел од македонската културна историја.

Извори и консултирана литература:

— Прилеп и Прилепско низ историјата, книга 2, изд. на Сојузот на борците, Прилеп, 1972;

- Од средбите со Пана Напески и Пецо Тасламически од Прилеп“ (И. Петрушева), Кинотечен месечник, број 11, Скопје, 1978;
- Тонски запис – интервју со Кирил Миноски во 1977 г. (И. П.)
- Тонски запис – интервју со Илија и Мино Миноски во 1987 г. (И. П.)
- Фотографска и друга архивска граѓа од заоставштината на Кирил Миноски;
- Тонски запис-интервју со Благоја Поп-Стефанија во 1987 г. (И. П.)
- Обработка на филмовите „Противпожарно друштво во Прилеп“, „Скијачи на Буково“, „Деца крај езерскиот брег“, „Митинг во Прилеп“ и „Во градината“, во 1988 г. (И. П.)

„Противпожарно друштво во Прилеп“ (1938)





„Противпожарно друштво во Прилеп“ (1938)

## Summary

### Kiril Minoski

Kiril Minoski is one of the pioneers of Macedonian film and has endowed Macedonian culture with an important corpus of amateur films. He was born in Prilep in 1907 in an old merchants family. His father Ilija, was at the time imprisoned in the Turkish dungeons. After the successful revolution of the Young Turks in 1908, Ilija was released from prison and went to America together with his family to seek his fortune. In 1912, however, he died and young Kiril returned home, to be raised by his grandfather, Stefan and his uncles. In Prilep he completed his primary education and then began working in his grandfather's grocery. His interests, though, lay elsewhere. He started to paint and soon became the setting and costume designer of the drama clubs in Prilep. In 1938 he became member of the group of artists called *Seumetnost*. Beside painting, Kiril Minoski also interested himself in photography and cinematography. He produced some valuable documentary films, such as: *The Fire Brigade of Prilep* (1938), *Children by the Lake* (1938), *Skiers on Bukovo* (1942-1944), *The Meeting in Prilep on nov: 3rd 1944* and *In the Garden* (1944). Though an amateur, Kiril Minoski skillfully resolved the professional problems he encountered and endeavoured to develop his own directing methods. After the War, he worked in Prilep as a painter and a teacher of painting. He died in 1986.

## Résumé

### Kiril Minoski

Kiril Minoski est un des pionniers du cinéma en Macédoine. Il a laissé à l'histoire culturelle macédoienne une oeuvre importante constituée de films d'amateur. Minoski est né en 1907 à Prilep, d'une vieille famille de commerçants. Son père, Ilija, est libéré des prisons turques au moment de la révolution des Jeunes Turcs et la famille émigre immédiatement en Amérique. En 1912, Cyrille Minoski, devenu orphelin, revient d'Amérique. Ce sont son grand-père Stéfan et ses oncles qui s'occupent alors de lui. Il termine l'école primaire à Prilep et commence à travailler dans l'épicerie de son grand-père. Mais son inclination le conduit dans une autre direction, - il commence à peindre avec une passion grandissante, il devient scénographe amateur et costumographe des troupes de théâtre de Prilep. En 1938, il devient membre d'une association de peintres, „L'Art“. En même temps que de la peinture, Minoski fait de la photo et filme avec une caméra pour amateur. Il réalise ainsi une oeuvre cinématographique importante pour nous avec les films tels que „Les sapeurs-pompiers de Prilep“ (1938), „Enfants près du lac“ (1938), „Skieurs à Bukovo“ (1942-1944), „Meeting à Prilep, le 3.11.1944“ et „Dans le jardin“ (1944). En plus de l'intérêt documentaire de cette oeuvre cinématographique, on doit souligner que Minoski a su trouver pour celle-ci de très bonnes solutions artistiques, voire picturales, et qu'il s'est efforcé à une démarche authentiquement personnelle.

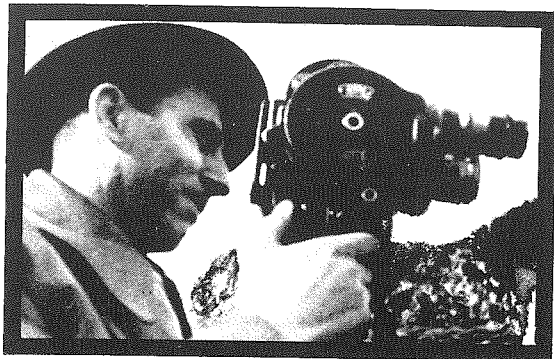
Après la libération, Cyrille Minoski travaille à Prilep en tant que peintre et pédagogue. Il meurt en 1986.

Дубравка Рубен

# БЛАГОЈА ДРНКОВ

## – ПРЕДИЗВИК

### ПО НЕОЧЕКУВАНОТО



МДК 778.5(497.17)(091):929

Скопје меѓу дваесеттите и триесеттите години. Град што почнува да добива своја физиономија. Уметноста е во експанзија. Се формираат и почнуваат да дејствуваат разни културни и национални здруженија и установи.

Основан е филозофскиот факултет, отворена е новата зграда на Народниот театар, отворен е Музеј. Друштвото на пријателите на уметноста „Јефимија“, основано триесеттите години, овозможува развој на повеќе гранки во уметноста.<sup>1</sup>

Оживува и литературата на народен јазик. Пречките и бариерите не можат да ги спречат обидите за создавање литература на македонски јазик, особено во областа на драмската литература и театарот.

Во 1928 година на сцената на новоотворениот Народен театар се изведува и првата пиеса на македонски јазик, комедијата „Бегалка“ од Васил Иљоски.<sup>2</sup>

Се појавува првото списание за театар и филм „Скопска сцена“ (1933 до 1937 год.).<sup>3</sup>

Во 1922 година скопјани имаат можност да ја видат првата изложба на современи, световни дела на југословенските, полските и чешките сликари.<sup>4</sup>

Со ликовната активност на Пандилов, Личеноски, Мартиноски, Владимирски, Коџоман и В. Поповиќ – Цицо се раѓа и модерното македонско сликарство. Во 1927 година Димитар Аврамовски Пандилов ја отвора во Скопје својата

прва самостојна изложба.<sup>5</sup>

И филмската уметност веќе не е непозната за скопјани. Со атракциите на живите слики жителите на градот се соочија со претставите на патувачките кина, чие прво присуство хроничарите го бележат во 1907 – 1909 година.<sup>6</sup>

Милан Голубовски е еден од првите патувачки киноприкажувачи во Македонија, филмовите ги прикажувал по скопските кафеани, домови, дури и по харемите на турските чиновници.<sup>7</sup>

Во 1912 година во Скопје се отвора и првото постојано кино, наречено „Вардар“. По киното „Вардар“ во Скопје биле изградени и други кина, а киното „Аполо“ е првото модерно кино во Скопје, се наоѓало на местото на старата Народна банка, до ресторанот „Метропол“. Ова кино имало и свој оркестар кој ги „озвучувал“ филмовите – се до појавата на грамофонската плоча.<sup>8</sup>

Во модерните кина, како што биле „Капитол“, „Младина“, започна и ерата на звучниот филм. „Дамата од тротоарот“ е првиот тон – филм кој скопјани го виделе на Божиќ, во 1930 година. Тука се и „Пат во живот“ на Николај Ек, „Наполеон“ на Абел Ганс, „Шехерезада“, „Џез пејач“, „Бен Хур“ со Рамон Новаро, „Вива Вила“ и уште многу други.<sup>9</sup>

Во Просветниот дом веќе почнаа да се одржуваат и првите предавања за филмот, како на пример предавањето за филмските артисти од В. Горѓевик, одржано на 8 март 1934 година.<sup>10</sup>

Некои скопјани се веќе и сопственици на филмски камери и ги „режират“ своите први филмови во кои главни актери се членовите на нивните семејства.

Во едно вакво Скопје се оформува и ги доживува своите први сознанија за филмот и фотографијата и Благоја Дрнков, кој потоа ќе им го посвети речиси ситот свој работен век.

Дрнков е роден на 7.03.1914 година во Скопје, во занаетчиско семејство. Детството го минува во скопското „Маџар маало“, каде што како 9 годишно дете, при едно семејно фотографирање, и го доживува своето прво „запознавање“ со нешто магично и таинствено што се вика фотографски апарат.

„За мојот 12-ти роденден некој од фамилијата ми подари кино-проектор на 35 мм, со монтирана бескрајна филмска лента (се работи за детска играчка). Оттогаш започнав да купувам такви филмови, се продаваа во дуканот „Бечки базар“, зад старата Католичка црква“ си спомнува Дрнков.

Заедно со својот другар Апостол Шатев организираат улични „филмски проекции“ за маалските деца по визби и слични простории. Парите од влезниците што ги наплатуваат по 25 пари, ги користат за купување нови филмови.

Меѓутоа, по овие детски игри, Дрнков својот прв вистински контакт со фотографијата го

доживува како ученик. Неговиот професор по физика Михајло Живковиќ, преку своите интересни предавања, успеал своите ученици да ги заинтересира со фотографијата. Дрнков е постојано во кабинетот на својот професор, каде што му помага да ги развива фотографиите. Тука тој, се разбира заедно со својот професор, и ја прави својата прва фотографија. Работата во кабинетот на професорот Живковиќ е всушност и единственото школување за фотографијата што Дрнков воопшто го добил.

Ова е период кога Дрнков интензивно започнува да се занимава со фотографијата. Редовно се снабдува со фотографски материјали, во дуќанот „Фототрговина“ на Германецот Никола Баубин.

Еднаш трговецот му понудил да купи фотоапарат на кредит. Така Дрнков во 1928 година го купува, на 10 месечен кредит, својот прв фотографски апарат „Цајсикон 9–12“. Полека станува страстен вљубеник во фотографијата. Ги слика своите најблиски, другарите на излети, и се обидува, како самиот што вели, да не прави само обична, гола фотографија, туку на неа да бидат застапени и амбиентот, пејзажот, композицијата.

Во 1928 година, економската криза не ја одминува нашата земја, ниту пак Скопје. Семејството на Дрнков сè потешко живее. За да му помогне на семејството тој се вработува како трговски помошник во книжарницата на Васил Пулков. Поради големата желба да стане сметководител, истовремено се запишува и во вечерното Трговско училиште на скопската Трговска младина. За Дрнков ова е период на созревање и оформување. Тој ја открива и вистинската вредност на книгата. Се сеќава дека откако ја прочитал книгата „Класа 1902“ од Ернест Клезер, која го воодушевила, започнал многу да чита.

Во 1934 година Дрнков со успех го завршува Трговското училиште. Во меѓувреме, во периодот од 1931 – 1932 година, тој работи и како книговодител во една занаетчиска задруга. Но, набргу ќе сфати дека оваа статична и рутинска работа всушност не е за него и дека не го интересира. Но, затоа пак, прекувременото работење во фотографскиот дуќан „Фотоаматер“ на Теодосија Вучидолац му причинува големо задоволство. И така во 1933 година тој се вработува во дуќанот „Фотоаматер“ како кореспондент, книговодител и работоводител.

Со вработувањето во „Фотоаматер“, вели Дрнков, започнува најубавиот период во неговиот живот. Тој влегува во ветената земја на камери, фотоапарати, разни фотографски материјали. Во дуќанот пронаоѓа една веќе употребувана 9,5 мм „Пате“ камера и кинопроектор на рачен погон. Воодушевен, веднаш купува филмови и во 1935 година го прави својот прв

филм. Во дворот на својата куќа, на филмска лента ги бележи своите први филмски кадри. Тоа е борба на двата домашни петли и неговата малечка сестра како глаче.

Меѓутоа, за жал, и покрај тоа што Дрнков долго време ги чувал овие свои „првенчиња“, тие филмски записи веќе не се кај него и не се знае каде се наоѓаат.

Единствениот сочуван филмски запис на Дрнков од овој период, односно од 1935 година, е снимката на „Католичката процесција“, на 9,5 мм филмска лента.

1935 година е значајна за Дрнков исто така и по тоа што во скопскиот неделен весник „Неделни илустрации“ првпат е објавена и една негова фотографија.

Оваа година Дрнков од Загреб набавува неколку 8 мм камери, кои ги продава во дуќанот. Се сеќава дека во тоа време продал околу 5 – 6 вакви камери на некои инженери, кои аматерски снимале филмови.

Во „Фотоаматер“ Дрнков повторно се среќава со својот професор Живковиќ. Во оваа година тој му ги покажува своите фотографии и задоволен од нив професорот го убедува да учествува на една изложба во Белград. Дрнков првпат учествува на една ваква изложба. Фотографијата „Тишина“ (лебед во парк), Дрнков ја смета за своја прва уметничка фотографија. Денес оваа фотографија, со сета своја убавина, го зазема почесното место на „домашната изложба“ во домот на Дрнков.

Во 1935 година Дрнков започнува да работи и со колор филмови на 8 мм камера „Агфа“. Предмет на неговото интересирање покрај, се разбира, неговото семејство, најчесто е Скопје, околните излетнички места, селата во кои Дрнков ги овековечува народните обичаи, народните носии, свадбите, земјоделските работи и други нешта карактеристични за нашето поднебје.

Сиот овој драгоцен материјал, заедно со големиот број фотографии, е исчезнат за време на окупацијата, кога Германците го ограбиле дуќанот на Дрнков. Овие материјали имале можност да ги видат само оние ретки поединци кои биле присутни на организираниите проекти во Студентската колонија во Охрид во 1938/39/40 година, каде што биле прикажувани.

Во 1938 година Дрнков заедно со својот пријател Ферчо Стојанов го откупува дуќанот „Фотоаматер“ од сопственикот Теодосија Вучидолац. Во 1940 година, пак, дуќанот преоѓа во сопственост на Дрнков.

Периодот кога тој работи во овој дуќан е значаен и по интересните средби со луѓето кои тука пазарувале фотоматеријали. Пред се средбата со Милтон Манак кој тука се снабдувал со фотографски материјал. Дрнков се сеќава на 1939 година кога Италијанците „по греш-



ка“ ја бомбардираа Битола. Тој веднаш заминуваше во Битола и правејќи го филмскиот запис по урнатините, се среќава со Манаки кој исто така снима. Манаки го задржува како гостин во својот дом и во оваа пригода му ги покажува своите фотографски и филмски материјали и му раскажува за својот живот.

Интересна е и средбата на Дрнков со Стеван Мишковиќ, раководител на лабораторијата на Хигиенскиот завод во Скопје. Мишковиќ има снимено голем број филмови од областа на здравството. Како член на Меѓународната организација за борба против маларијата, најголем број од филмовите кои Мишковиќ ги снимал за потребите на Заводот, се за маларијата и заштитата од неа. Интересно е да се напомене дека лабораторијата на Хигиенскиот завод, по ослободувањето, е база од која започнува организираното филмско производство во Македонија.

Во периодот од 1935 година до 1944 Дрнков направил филмски записи кои денес за нас претставуваат вистинска драгоценост, тоа се „Католичката процесција“ (1935 г.), циклусот семејни филмови што го сочинуваат „Свадбата на Ферчо Стојанов и Вера Глигорова“ (1938), „Слободанка Дрнкова во паркот и зоолошката градина“ (1942), „Светле бебе“ (1942), „Зајачиња“,

„Тројцата мускетари“ (1943) и „Светле и Рената“ (1944), „Бомбардирана Битола“ (1939), „Едриличарски митинг“ (1939), „Фудбалски натпревар меѓу „Левски“ и „Македонија“ (1942), „Воен коњички натпревар“ (1942), „Првиот комбајн во Скопје“ (1942).\*

По ослободувањето, камерата се наоѓа повторно во рацете на Дрнков, за да го регистрира и овековечи раѓањето на новото време. Во 1945 година тој ги прави филмските записи: „Првомајска парада во Скопје 1945“, „Второто заседание на АСНОМ“ (1945), „Пречекот на Димитар Влахов во Куманово и Скопје“ (1945), „48 Дивизија“ (1945), „Свеченото пуштање во употреба на Железниот мост во Скопје“ (1945).\*

Во ова ново време кое настапува, Дрнков, мајстор и регистратор на „подвижните слики“ станува еден од првите создавачи и основачи на организираната македонска кинематографија. Во 1945 година тој е првиот директор на тукушто основаната Филмска дирекција на Македонија – ФИДИМА и првиот дописник на „Филмске новости“ од Македонија.

\* Филмовите се наоѓаат во архивот на Кинотеката под бр. 2679 D36/3

\* Филмовите се наоѓаат во архивот на Кинотеката под бр. 649 M24/3



„Свечено пуштање во употреба на Железничкиот мост во Скопје“ (1945)

„Католичката процесија“ е единствениот сочуван филмски запис на Дрнков од 1935 година. Сниман е на 9,5 мм филмска лента. Во првите кадри се гледа како низ скопската улица „Крал Петар“, денешна „Маршал Тито“, се движат католичка процесија. Лето е. Во преден план деца облечени во бело се движат бавно, носат венци од цвеќиња. Од нивната десна и лева страна девојчиња, исто така во бело. По децата, свештени лица, облечени во бели световни облеку, носат нешто во рацете, одзади четворица во граѓанска облека, носат четириаголен балдахин, кој е некаква заштита од силното скопско сонце за свештените лица. Од страните, луѓе кои држат големи свеќи. Потоа војници, кои во колона ја следат процесијата.

Во среден план граѓанството. Во првите редови очигледно повидните скопјани, во свечени облеку, некои се во униформи, со ордени.

Со еден швенк Дрнков ни ја открива главната скопска улица, каде што може да се идентифуваат слаткарницата „Милка“, Ристикевата палата, куќата на Икономови, кафеаната „Маргер“. Полека се појавува зградата на Офицерскиот дом.

Процесијата се движат од Плошадот кон старата Железничка станица. Во општ план поглед на целата улица и на крајот зградата на Офицерскиот дом. По тротоарот граѓани кои од страна ја следат Процесијата, на крајот од поворката голема група војници.

Во само шест кадри Дрнков ни овозможува да бидеме сведоци на еден редок црковен чин, на еден настан што го одбележува градот во времето на триесетите години.

Циклусот семејни филмови на Дрнков се вистински мали филмски бисери. Тој го користи секој миг за да снимат разни семејни ситуации, промени и нови состојби во семејството, ги регистрира свадбите, раѓањето на ќерките, нивните први насмевки, проодувањето, детските игри.

„Свадбата на Ферчо Стојанов и Вера Глигорова“ (1938 г.) е сведоштво за една, за тоа време, типична свадбарска прошетка со невестата и младоженецот. Од кадрите препознаваме дека градот по кој се движат сватовите е Штип. Меѓу гостите се Ацо Димитров–Пергеле, подоцна убиен од Бугарите, како член на КПМ, Киро Глигоров, братот на невестата, Павле Ефремов, а во еден кадар се појавува и самиот кинописец Благоја Дрнков, со својот фото-апарат. Дрнков нема да има среќа да направи поголема сторија за оваа веселба, зашто при снимањето паднал и ја скршил раката.

„Слободанка Дрнков во паркот и зоолошката градина“ (1942 г.) е филм кој е една од ретките можности да се отргне уште некој миг од животот, бидејќи во текот на војната Дрнков најчесто ја остава камерата да мирува. За оваа

прошетка со сопругата, според исказувањата на Дрнков, е сврзана и една необична случка. Токму кога ги „испукал“ последните метри филм, одеднаш во паркот упаднале војници и се покажало дека во паркот на прошетка е дојден никој друг, туку бугарскиот цар Борис, во пријателство на обласниот началник Раев. Здогледувајќи го Дрнков, Раев го повикал и му го претставил на царот, а потоа го „замолил“ да ги снимат. Дрнков ја вртел камерата „на празно“ не смеејќи да каже дека нема повеќе филм. Сепак му останува да жали што така во неврат минала можноста да се остави сведоштво од оваа посета на царот.

„Светле бебе“, „Зајачиња“, „Тројцата мускетари“ и „Светле и Рената“ се преостанатите семејни записи на Дрнков, кои се полни со топлина и татковска љубов која зрачи од секој снимен кадар. Тој го бележи развојот на својата прва ќерка Светлана од нејзиното раѓање, преку првите насмевки, реакции, првите чекори.

Овие семејни филмови се навистина мали уметнички филмски стории, каде што секој кадар претставува мало филмско ремек дело.

„Бомбардирана Битола“ (1939 г.) е документ за бомбардирањето на Битола, односно за неговите последици. Празната улица, дупките од гранати, фасадите со искршени прозорци, разурнатата куќа, внатрешноста на нечиј разурнат дом, искршените детски играчки, сè се тоа слики што сведочат за страдањето на луѓето. Со дваесетина кадри Дрнков успева да не воведува во состојбата во која се наоѓаат луѓето по бомбардирањето. Нивните лица додека стојат пред урнатите куќи, додека минуваат низ улиците, додека стојат во ред чекајќи леб, доволно зборуваат за силината на трагичниот чин. Во еден единствен кадар, снимен од височина, ја прикажува целата драматика на настанот – меѓу урнатините луѓето се движат како духови. Во последниот кадар еден прозорец од венецијанско стакло се збогувал со својата убавина и совршеност. Искршен како да сведочи за тоа колкава несреќа е секоја војна.

„Едриличарскиот митинг“ (1939 г.) е еден од подолгите сочувани филмски записи излезени од камерата на Дрнков. Овој документарен филмски материјал го регистрира едриличарскиот митинг одржан во 1939 година на Зајчев рид, во околината на Скопје. Според присутноста на тогашниот „општенствен крем“, може да се заклучи дека овој едриличарски митинг бил еден од централните настани на тоа време. Во безмалку стотина кадри, Дрнков успева да ја забележи целата манифестација и притоа да направи интересен документарен запис за предеено Скопје.

Филмот започнува со офицерите на скопската воена област и нивниот командант кој рапортира. Потоа ќе го видиме генералот на авија-



„Второ заседание на АСНОМ“ (1945)

цијата Горјуп и ќе го проследиме доаѓањето на банот Жика Рафајловиќ, со автомобил, кој се упатува кон патријархот Варнава во придружба на две лица. По церемонијалното бакнување рака, сите се упатуваат кон централната ложа, која е опкружена со многубројната публика. Гостите потоа ја проследуваат „парадата“ на офицерите, кои генералот Горјуп ги поздравува со војнички поздрав. Камерата натаму ги регистрира цивилните гости, меѓу кои се издвојуваат претставниците на „седмата сила“, новинарот на „Политика“ Боро Антиќ и дописникот на „Правда“ Пајо Дорошки.

Дрнков потоа ни го прикажува патријархот Варнава како говори, свечената ложа украсена со килими со народен вез и неговите колеги фоторепортерите, кои ги снимаат многубројните гости. Патријархот Варнава со својата свита се упатува кон питомците за да ги причести. Целата церемонија е внимателно регистрирана. Притоа Дрнков користи наизменично крупни и средни планови, внесувајќи во монотонијата на церемонијалот, кој се состои од тоа што питом-

ците еден по еден му приоѓаат на крстот и го бакнуваат, како и раката на патријархот, извесна драматургија. Следните десетина кадри ни го покажуваат почетокот на едриличарскиот митинг, пуштањето на балоните кои се закачени на едрилиците. Балоните прво се „светат“, па потоа се пуштаат во височина. По говорот на непознат офицер, на ред пред камерата доаѓа ценетото граѓанство – книжарот Бошко Буњак, Радосавлевиќ, трговците Костов, Димче Настев и Војо Варошиќ, а дури потоа приказ на публиката во општ план, кој откако ќе помине во среден ќе не доближи до главниот предмет на митингот – едрилиците и нивните пилоти кои стануваат видливи во следниот кадар.

Многубројните активности сврзани со митингот се летањето и слетувањето на едрилиците, камерата на Дрнков педантно ги бележи, за потоа со нејзина помош да го проследиме и доделувањето на признанијата на воени и цивилни лица. Како куриозитет на оваа снимка е и една жена меѓу пилотите. Сигурно една од ретките во тоа време, која собрала храброст да полета во небеските височини.

Тука е и, за во ваквите прилики, неизбежниот оркестар, овој пат воен, а последните кадри ги прикажуваат едрилиците во лет, следени од камерата како да се птици.

Овој филм е карактеристичен за начинот на кој Дрнков работи со камерата. Се гледа колку е методичен, темелен, непристрасен во желбата да регистрира и да не се наметнува со својот индивидуален избор. Од начинот на кој кадрира се гледа дека зад него стои искуство на работа со фотоапарат.

Од фотоаграфијата, тој своевиден „молив на природата“ Дрнков ја пренесува композицијата, за потоа низ подвижните слики пластично и уверливо да ни ги нацрта релевантните факти сврзани со настанот, кој е предмет на неговата љубопитност. Но, тоа е и некој вид обврска што пообјективно да се регистрира со отсуство на секаква присутност.

Во оваа фаза Дрнков веројатно и нема претензија да биде нешто друго освен регистратор на она што се случува. Но, редувањето на кадри-те, менувањето на плановите, покажува дека тој сепак е далеку од обичен регистратор на она што се одвива пред окото на филмската камера.

„Фудбалскиот натпревар меѓу „Левски“ и „Македонија“ е одигран во Скопје во 1942 година. Меѓу многубројните сведоци, кои од оваа провокативна средба ќе понесат слики што ќе останат во нивните сеќавања, се наоѓа и Благоја Дрнков. И покрај тоа што не е вљубеник во фудбалот, сликајќи го овој натпревар, барем во мал дел ќе го зачува далеку подолго од минливото човеково сеќавање.

На мечот со Скопје Бугарите му дале голем публицитет. Тие сметале на сигурна победа. Познати се законите кои му биле упатувани на нашиот играч Цина Симоновски дека, ако треба, ќе му ги скршат нозете за да извојуваат победа.

Во филмот се редат кадри, типични за секој фудбалски натпревар, играчите во бели и ригести дресови и нивната желба да ја затресат мрежата на противникот. Во заднина се гледа Кале, за да се лоцира местото на натпреварот. Кадрите од публиката ги прикажуваат бугарските војници и навивачите на „Македонија“. Не треба да се каже дека се работи само за меч на престиж. Она што се случува надвор од теренот е пренесено во оваа навидум „игра“ само меѓу белите и ригестите. Иако фрагментарно, овој филм на Дрнков за внимателниот гледач доловува дел од атмосфера на ривалството, кое не е само на фудбалски план, туку е длабоко предизвикано и од фактот дека играат окупаторите и окупираните. И ките кадри што ја прикажуваат публиката, наведуваат на таква мисла. Камерата непристрасно ја регистрира

одвоеноста меѓу бугарските војници од другата публика.

Конечниот резултат 1:0 за „Македонија“, предизвикал голем метеж на стадионот, така што бугарската полиција сурово интервенирала. За жал Дрнков не направил филмски запис од метежот по натпреварот.

„Воен коњички натпревар“ (1942 г.) е краток филмски запис направен за време на окупацијата. Низ многубројните кадри го следиме коњичкиот натпревар што се одвива на теренот на игралиштето на фудбалскиот клуб „Граѓански“. И ова е типична снимка на натпревар, се редат кадри на јавачи на коњи кои ги прескокнуваат пречките, една по една, спрема правилата на натпреварувањето. „Среден план, луѓе во униформи го следат натпреварот. Следува крупен план на оценувачката комисија, пред неа листови хартија на кои се бележат резултатите и оценките. Тука е и колегата на Дрнков, воениот фотограф, кој, исто така, го регистрира натпреварот.

„Првиот комбајн во Скопје“ (1942) е документарен филмски запис за првиот комбајн кој ги жнее скопските житни полиња. Дрнков не ја пропуштил и оваа можност за да остави документ и во оваа прилика.

„Првوماјската парада во Скопје 1945“ е повод мајсторот со својата камера да се најде на самото место и да ја одбележи народната прослава во Скопје, и така на некој начин да стане соучесник во отргнувањето на настаните од заборавот.

Сликите на плоштадот на Скопје, на кој се гледаат Ристикевата палата, Офицерскиот дом, зградата на Народната банка, не враќаат во времето на занесот од штотуку извојуваната победа. Низ кадри-те дефилираат победниците, луѓе во занес и радост за дочеканата слобода, веселба на која народот спонтано и се предава.

„Второто заседание на АСНОМ“ – камерата на Дрнков по победничката прослава во Скопје, ќе влезе и во Собранието на Македонија, каде на 15 април 1945 година се одржувало Второто заседание на АСНОМ. За жал, овој филм, во технички поглед, не е на ниво на предходните остварувања. Има многу темни места, бидејќи единствените „рефлектори“ што овој снимател можел да ги користи биле сончевите зраци. Овој априлски ден облаците немале никакво разбирање за желбата на Дрнков настанот да го овековечи во полна светлина. Но, и покрај тоа, филмот ја доловува свеченоста на атмосферата и огненоста на говорниците. Камерата ги регистрира присутните, украсената сала. Објективот нагласено е вперен на личностите што ја создавале историјата: Светозар Вукмановиќ – Темпо, Благоја Нешковиќ, Мара Нацева, Димитар Влахов, поп Владо Зечевиќ, Едвард Кардељ, Лазар Колишевски. Го бележи портретот

на Јосип Броз Тито, југословенскиот грб, знамето, паролите. Во триесетина кадри Дрнков остава возбудливо сведоштво за почетоците на конституирањето на младата македонска држава.

„Пречекот на Димитар Влахов во Куманово и Скопје“ (1945 г.) во својство на своевиден репортер со камера во рака, го следи пречекот на Димитар Влахов. Низ улиците на Куманово и Скопје, доаѓањето на Димитар Влахов е проследено со манифестации што му прилегаат, а Дрнков е тука сето тоа да не му го препушти на заборавот. Снимајќи ги манифестациите тој остава документ за времето и за луѓето. Камерата во неговите раце не е само обичен регистратор на она што поминува пред нејзиното око. Менувајќи ракурси и планови, користејќи швенкови, Дрнков веќе покажува дека зад камерата стои човек со искуство, кој го влече максимумот на можностите што ги поседува таа.

„48 дивизија“ (1945 г.) е филм за триумфалното враќање на борците од крвавата епопеја на Сремскиот фронт, во Скопје. Во 36 кадри Дрнков го следи овој миг на победата, ги овековечува изморените, но сепак среќни борци кои се движат низ плоштадот на Скопје. Тие ги носат и своите ранети другари. Граѓаните на Скопје весели и среќни ги поздравуваат и им даруваат цвеќе. На камионите во кои се возат војниците се испишани пароли: „Отидовме да го уништиме непријателот, се враќаме да ја градиме татковината“, „Да живее Титовата артилерија“, „Да живее провоборецот Димитар Влахов“ и уште многу други.

„Свеченото пуштање во употреба на Железниот мост во Скопје“ (1945 г.) е последниот филм од овој период. Ова е своевидно сведоштво на новата ориентација, од прославата на извојуваната победа, кон обновата и од војната разурнатата земја. Филмот е несомнено важно сведоштво за еден миг од историјата, но не намалувајќи ја неговата вредност во таа смисла, вниманието ќе го свртиме на неговите естетски компоненти. Зад креаторот на „подвижните слики“ се јавува Дрнков фотографот. Тој и се враќа на фотографијата по силата на околностите, за да ја регистрира попнатата изложба на фотографии која е декор, некој вид вовед во свеченото пуштање на мостот. Фотографите го прикажуваат мостот како ранет лав, паднат на колена, близу до пепелта, обраснат во трева, со рѓосани шини. Тоа се статични слики, исечоци за минувањето на времето, скаменети глетки што може да ги нацрта само фотографијата.

Доаѓа ново време и за него нови средства. За да го отргнат од заборавот, сега тука се подвижните слики. На непристрасното око на фотографскиот апарат и на камерата Дрнков

им дава нова димензија на кадрите со композицијата. Правејќи своевидна драматургија на почетокот, тој почнува со подвижни слики, па уфрла кадри со статични слики, снимајќи ги фотографиите на урнатиот мост, за потоа просто да ги распее подвижните слики во прикажувањето на новото време што доаѓа, со отворањето на мостот, со поминувањето на возот по шините што веќе не се рѓосани.

Од возот мавтаат среќни раце, се гледаат среќни и насмеани лица. Оптимизмот на времето камерата го раскажува со еден едноставен швенк од горе надолу, дозволувајќи ни да ја прочитаме паролата: „Во дош – кал – снег – ја градиме нашата домовина“.

Се менуваат говорниците, а камерата, меѓу другото, регистрира и еден невообичаен детал – свеченото отворање од денешна перспектива е малку невообичаено. Методи Антонов – Ченто ја гори лентата, додека присутните аплаудираат. Зборот невообичаено се однесува на нашата навика да гледаме како лентите се сечат. Филмот завршува со паролата: „Со челична воља ќе ги извршуваме задачите на...“

Благоја Дрнков секако имал челична волја. Тој не извршувал ничии задачи, освен оние на сопствената интуиција, кога станал заробеник на магијата на подвижните слики. Сигурно и немал намера да создава дела за вечноста. Но, и од денешна перспектива, мораме да му признаеме дека со самото тоа што воопшто се сетил да ја земе камерата в раце, заслужува признание за мајсторство. А кога сето тоа е зачинето со магија на „подвижни слики“, не ќе биде претерано ако се констатира дека тој е своевиден наследник, заедно со многумина свои колеги, на големиот Милтон Манак. Освен тоа, делото на Благој Дрнков е само уште еден доказ или показ на неуништивата човекова потреба, оправданоста на своето постоење непрекинато да ја докажува во борбата со предизвиците на неочекуваното.

#### БЕЛЕШКИ:

- 1 – Историја на македонскиот народ (Институт за национална историја – Скопје, 1969 год.) стр. 158
- 2 – Историја на македонскиот народ (Институт за национална историја – Скопје, 1969 год.) стр. 153
- 3 – „Скопска сцена“ од 1933 до 1937 год.
- 4 – Историја на македонскиот народ (Институт за национална историја – Скопје, 1969 г.) стр. 159
- 5 – Историја на македонскиот народ (Институт за национална историја – Скопје, 1969 г.) стр. 159
- 6 – Почетоци на кименотографија на тлото на Југославија (1896 – 1918) од Дејан Косановиќ, Инсти-

тут за филм и Универзитет уметности – Белград, 1985, стр. 244

7 – Почетоци на кинематографијата на тлото на Југославија (1896 – 1918) од Дејан Косановиќ, Институт за филм и Универзитет уметности – Белград, 1985, стр. 245

8 – Почетоци на кинематографијата на тлото на Југославија (1896 – 1918) од Дејан Косановиќ, Институт за филм и Универзитет уметности – Белград, 1985, стр. 247

9 – „Скопски гласник“ од 11.01.1930 година, стр. 4

10 – „Скопски гласник“ од 3.02.1934 година.

## Summary

### BLAGOJA DRNKOV

Blagoja Drmkov, one of the pioneers of Macedonian film, was born in Skopje in 1914. It was in 1928 that he bought his first camera, a Zeisscon 9-12, and made his first photos. In 1933 he got a job at the Fotoamater, a photographer's shop, where he occupied himself intensely with photography. He made his first film in 1935 with a 9.5 mms Pathé film-camera. The only of his early films still preserved is **The Catholic Procession** (1935), which in fact consists of only six sequences depicting a rare religious activity.

In the same year, Blagoja Drmkov had his first photograph printed in the **Nedelni ilustracii**, a newspaper published in Skopje. At this time he also began working with colour films. With a 9 mms Agfa camera he filmed pre-war Skopje, its surroundings, the folk costumes and the customs.

In the period between 1938 and 1944 he made a number of films, which today have a manifold value. His family cycle consists of the following films: **The Wedding of Ferčo Stojanov and Vera Gligorova** (1938), **Slobodanka Drmkova in the Park and the Zoo** (1942) **Svetle as a Baby** (1942), **Little Rabbits and The Three Musketeers** (1943) and **Svetle and Renata** (1944).

In 1939 he made the films **Bombarded Bitola** and **A Gliding Rally**.

**The Football Match between Levski and Makedonija, A Military Horse Rally and The Arrival of the first Combine in Skopje** were made in 1942.

After the War, Blagoja Drmkov stood behind the camera once again and produced documentary films such as **The Second Assembly of ASNOM, The 48th Division, Skopje and Kumanovo Give a Warm Welcome to Dimitar Vlachov, May 1st Parade in Skopje and The New Iron Bridge in Skopje**.

Blagoja Drmkov was one of the team who establish the Macedonian Cinematography Firm in 1945.

## Résumé

### BLAGOJA DRNKOV

Blagoja Drmkov est un pionnier du cinéma macédonien. Il est né en 1914 à Skopje. En 1928, il achète son premier appareil photo „Zeiss ikon 9-12“ et fait ses premières photographies.

En 1933, il travaille au studio „L amateur de photo“ où il fait non seulement des photos mais aussi filme avec une caméra „Pathé – 9,5.“

En 1935, il réalise son premier film. Des premières bandes réalisées n'a été conservé que le film „Procession catholique“ (1935), dans lequel Drmkov nous fait assister en seulement 6 cadres à une manifestation religieuse exceptionnelle.

En 1935 est aussi publiée une première photographie de Drmkov, dans un journal de Skopje, „Illustrations hebdomadaires“.

Il commence à cette époque à filmer en couleur. Il filme le vieux Skopje et ses environs, les traditions populaires, les costumes traditionnels, etc., avec une caméra „Agfa“ (8mm.).

Entre 1938 et 1942, il réalise plusieurs films qui sont aujourd'hui d'une valeur inestimable.

Le cycle des films familiaux comprend: „Le mariage de Fertco Stojanov et Vera Gligorova“ (1938), „Slobodanka Drmkova au parc et au zoo“ (1942), „Svetlé bébé“, „Lapins“ et „Les trois mousquetaires“ (1943) et „Svetlé et Rénata“. (1944).

En 1939, il réalise „Le bombardement de Bitola“ et „Meeting aéronautique“.

En 1942 sont enregistrés: „Match de football entre“, „Levski“ et la Macédoine“ et „Compétition d'équitation militaire“, ainsi que la „Première machine agricole à Skopje“.

À la fin de la guerre, Drmkov prend de nouveau la caméra en main pour des documentaires: „La seconde assemblée de l'ASNOM“, „La 48 ème division“, „Dimitar Vlachov à Kumanovo et Skopje“, „Parade du 1er mai 1945 à Skopje“ et „L'inauguration du Pont de fer de Skopje“.

En 1945, il devient l'un des premiers fondateurs de la cinématographie macédonienne en tant qu'organisation.



---

# КИНОПРИКАЖУВАЧОТ

---

## ТРИФУН

---

## ХАЦИЈАНЕВ

---

## ОД ВОДЕН

---

УДК 791.45-05(497.17)(091)

Средбите и запознавањето со вредностите и можностите на филмот, Македонците ги започнуваат уште во раните фази на односниот медиум. Меѓутоа, позачестената и културолошки релевантна рецепција на неговите вредности ќе се случува во дваесеттите години на векот. Комуникацискиот простор, пак, и каналите на таа колективна средба од цивилизациско значење, во почетокот ќе бидат структурирани на неколку нивоа.

Поради една карактеристична социјално-историска особеност на македонскиот етос – масовното одење на печалба кон крајот на минатиот и почетокот на овој век – основано може да се претпоставува дека првите помасовни среќавања со уметноста на филмот се случувале на територијата на западноевропските и прекуокеанските земји. Поправо, во сите делови на светот каде што нашите луѓе се појавувале како економска и политичка емиграција. Таму тие ќе се сретнат со чудото на живите слики за, по враќањето, меѓу своите, да исправаат за мистериите на визуелните атракции. Низ тој акултурационен чин, естетското доживување на поединците и групите што учествувале во филмската публика на другите земји, кај нас стигнувало како посредувана информација, но доволно мобилна да ја подгрева љубопитноста.

Квалитетот на тој контакт со филмот во, тогаш и за тие прилики, високо кинофицираните земји е во тоа што еден дел од нашите луѓе во него (во филмот) ја препознале можноста за деловен ангажман, можноста со филмот и во татковината да се занимаваат како со стопанска дејност. Имено, и кај нас да воведат кинопретстави. Колку што ни е познато, досега непосредно по завршувањето на Првата светска војна, повратници од странство отвориле „биоскопи“ во Битола (во салата на хотелот „Америка“) и во Воден (во наменски изградена зграда). – Тоа би бил вториот канал на социјализација на филмската уметност во нашата културно-историска ситуација.

Третата можност помасовно да се сретне со искуството на филмот нашиот народ ја имаше во трагичните околности на воените периоди. Уште за време на Првата светска војна завојваните страни за своите теренски распоредени единици прикажувале кинопретстави на кои присуствувало месното население. Според нашите сознанија, такви проекции се давале во Битолско, Преспа и во други места зад линијата на фронтот.

Меѓутоа, со неспоредливо поголем културолошки ефект била дејноста на патувачките кина. Тие модерни номади својата филмско-просветителска мисија во Македонија ќе ја

започнат уште за време на владеењето на Отоманската империја. Италијанецот Пиетро Чинези во 1906 година прикажувал филмови во Битола. Во Скопје такви претстави се давале во 1909, а во Велес и Прилеп во 1910 година. Во една условна типологија нив ќе ги систематизираме како четврти канал низ кој дотекувало филмското искуство до нас, при што редоследот на изнесувањето (како четврти) не ја определува неговата важност. Значењето на патувачките кина се состои во тоа што со нив од масата на населението за првпат се издвојува филмската публика како социјално-културна група и на тој начин тие (патувачките кина) станале лакмус во нашата средина. Имено, на дело покажале дека овој простор позитивно реагира на филмската уметност и со тоа го окуражиле и забрзале ангажманот на домашните кинематографи.

Тие средби и влијанија учествувале во создавањето на културно-историските претпоставки за воспоставување постојана киноприкажувачка дејност на целокупниот етнички простор на Македонија и масовна рецепција на филмските вредности. Таа нова културна промоција од цивилизациско значење, која довела до вклучување на овдешниот свет во „филмското време“, колку што била овозможена од општо-историските околности, толку била резултат на креативниот ангажман на поединци од Македонија, на претприемливоста на еден сој љубопитни луѓе кои биле подготвени да го прифатат ризикот на дотогаш искуствено непроверената дејност и опстанокот да го поврзат со непредвидливиот пазар на уметнички богатства. Во оваа пригода ќе се обидеме да реконструираме еден таков потфат низ фактите до кои се добравме. Имено, ќе стане збор за Трифун Хаџијанев, сопственикот на првиот кино-театар во Воден – Егејска Македонија.

Сознанијата до кои дојдовме Трифун Хаџијанев го легитимираат како комплексна личност со високи морални квалитети. Тој бил печалбар и полиглот, прононсиран револуционер и организатор на синдикалното и комунистичкото движење, пратеник на Комунистичката партија во Атинскиот Парламент и затвореник на Егејските острови, Хаџијанев бил културен деец и вешт и ценет стопанственик кај сите Воденчани. Политичката дејност него го строи меѓу светлоносците на социјалното и националното ослободување.<sup>1)</sup> Од разбирливи причини, во оваа пригода повеќе ќе се осврнеме на неговата културна, поправо на киноприкажувачката дејност.

Трифун Хаџијанев (1890-1944) е роден во Воден, во сиромашно семејство. Татко му, за да го издржува семејството дополнително работел како помагач во одржувањето на хигиената на месната црква. Во родниот град Трифун завршил основно училиште и полуматура. Кога се замочил, како и сите негови врсници, требало да се вработи и да го поткрепува скромниот семеен буџет. Меѓутоа, во Воден тешко се доаѓало до работа. Хаџијанев ќе побара излез по веќе разгазените патеки од десетици илјади свои сонародници. Ќе замине на печалба во Америка во 1912 година<sup>2)</sup>

На пат тргнал сам. Бидејќи немал доволно пари, се осмелил на сите неизвесности и како слеп патник се качил на еден од бродовите на солунското пристаниште кои плувеле за Америка. Набргу, на морската шир, бил откриен и морал да работи на бродот за да си го спаси животот и да го отплати билетот. Во Америка се истоварил на источниот брег и започнал да работи како физички работник на регулацијата на реката Мисисипи. Учествовал во обемните работи при ископувањето канали на кои биле ангажирани голем број луѓе, претежно дојденци од повеќе земји меѓу кои преовладувале Кинезите. Работејќи и дружејќи се со нив, Трифун Хаџијанев пристојно го совладал (околу 2000 знаци) кинескиот јазик. Во потрага по подобри услови и поголема заработувачка, кога му се укажала шанса, ги напушта работите на регулацијата на Мисисипи и се вработува во една фабрика за изработка на пружини за намештај во внатрешноста на САД. Таму љубопитниот Хаџијанев се здобил со технички знаења од областа на металопреработувачката дејност и пристојно го совладал столарскиот занает.

Оттаму заминува за Холивуд, каде што ќе биде соучесник и сведок на почетоците и просперитетот на центарот на американската и светската филмска индустрија. Во студијата на Холивуд прво работи како помагач, а потоа како мајстор во изведбата на сценографијата на многубројни филмски проекти. Брзото снаоѓање и напредувањето на Хаџијанев во новите околности, се потпирало токму врз доброто техничко предзнаење и вештината на столарскиот занает кои се неопходни при обликувањето и изведбата на сценографските проекти. Афинитетот кон техниката ќе повлијае Трифун многу брзо да се заинтересира за начинот на прикажување на филмовите и кинооператорската дејност. Впрочем, таму катадневно се вршеле пробни проекции и преглед на снимените материјали. Набљудувајќи го оживувањето на сликите од филмскиот запис, Хаџијанев прво ги совладал принципите, а потоа и финесите на киноприкажувачката работа, која подоцна во голема мера ќе му го определи животниот пат, особено по враќањето во татковината.

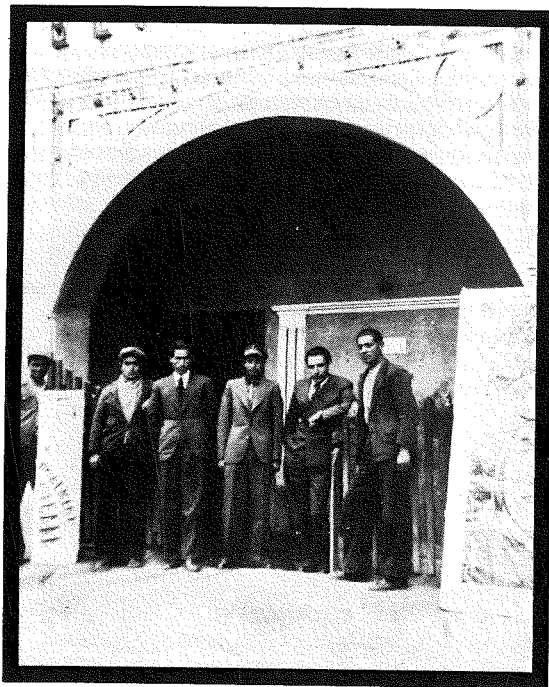


Брзиот развој на филмската индустрија во Холивуд, покрај зголеменото производство, влијаело и врз социјалните околности и условите на филмската продукција. Покрај тоа што таму се доселиле голем број продуценти, режисери, актери, сниматели и други техничари со адекватна техника, дошло и до концентрација на голем број работници. Сите тие го промениле, поправо го динамизирале социјалниот, културниот и политичкиот живот на градот. На трагата на востановената традиција во САД дошло и до синдикално организирање, особено на работниците чие членување во гранските асоцијации било услов да се занимаваат со својата дејност. Хаџијанев бил активен учесник на Синдикатот на филмските работници на Холивуд. Деталите на неговиот ангажман во односната асоцијација не ни се познати, но најверојатно таму ја видел и ја осознал силата на работничкото организирање. Дел од тие искуства и сознанија ќе му послужат при неговата работа по враќањето во татковината.

По годините поминати на печалба, Трифун Хаџијанев во 1918 година се вратил во Македонија. Дома нашол од лошо полошо. Во меѓувреме татковината ги имаше поминато најголемите премрежија. Со Балканските војни единствениот културно-етнички простор на Македонија беше разделен и окупиран од соседните држави, а патилата на Првата светска војна ги остави луѓето одвај душа да колчат. Трифун од печалба не се вратил со вообичаениот печалбарски багаж: алишта за домашните, некој алат и малку заштедени пари. Хаџијанев во Америка не заштедил. Најголемиот капитал што го добил бил Марксовиот „Капитал“ и друга социјалистичка литература, која подоцна оневозможен на македонски ја преведувал на грчки јазик. Овде е место да се каже дека Хаџијанев, покрај македонскиот и грчкиот, говорел англиски и француски, а се служел со италијански и кинески јазик. Покрај преведувањето на марксистичката литература тој и го промислувал светот по мерката на Марксовата доктрина. Еден соборец кажувал дека Хаџијанев во затвор напишал текст од 800 страници. За жал, тој материјал не ни е достапен и не ја знаеме содржината на ракописот. Меѓутоа, и овие факти што ги приведуваме се доволни да го скицираат духовниот хабитус на Хаџијанев и да ги аргументираат неговите понатамошни определби и постапки.

Како што е знајно, според трагичното сценарио на малите балкански држави и големите сили, Македонија беше поделена по Балканските војни. Во тој немилосрден рулет родниот Воден на Хаџијанев паднал под грчка окупација. Уште теренот нерасчистен од Првата светска војна, Грција се подготвуваше да војува со

Турција. За да не биде мобилизиран под туѓо знаме и да не ги потпира ненаситните апетити на грчката буржоазија, по враќањето од Холивуд Трифун се вработува како кочничар на пругата Воден – Вртипоп, сообраќаен јазол каде што се вкрстуваа патиштата кои од Солун – Ениџе Вардар водат за Воден, Сботско, Негуш и Бер. Со вработувањето на железницата исполнил еден интернационалистички долг (ставот на социјалистите на сите начини да се бојкотираат војните), меѓутоа, за бујниот темперамент на Хаџијанев таа била премногу рутинска работа, а згора на тоа, со заработувачката не можел да излезе накрај со немаштината. Љубовта и познавањето на филмот ќе го наведат да започне излезот да го бара во киноприкажувачката дејност. Во почетокот паралелно со работата на железницата, подоцна прикажувањето на фолмот му станува постојана и основна дејност.



Киното „Вермион“

За таа цел Хаџијанев ќе се зафати со градење наменски објект. Локацијата во центарот на Воден ја добил како мираз од сопругата Елена Гусми. Градежен материјал (лим, дрвена граѓа и друго) успеал, по поволни цени, да купи на лицитација од сојузничките војски по завршувањето на Првата светска војна. Имено, во непосредна близина на Воден постоела голема база и по завршените операции, воените команди го распродаде материјалот. За да може да биде солвентен, на лицитацијата Трифун Хаџијанев

морал да ги здружи своите пари со група свои пријатели, меѓу кои бил Трипсијанов и братучед му Томас Хаџијанев, кој бил мајстор за железна галантерија и водоводни инсталации. На тој начин се создала своевидна ад хок акционерска група. Откако го откупило материјалот, друштвото се разорточило, добивајќи секој граѓа сразмерно на финансискиот влог. Другите партнери се зафатиле со трговија со купената стока, а Хаџијанев со материјалот што му припаднал ја започнал градбата на киното.

Бидејќи немал доволно средства, Хаџијанев вложувал и сопствен труд во градбата. Рачно изработувал тули со својот пријател Бај – Ѓорѓи „Дебарчанецот“, кој со својата тајфа го сидал киното во 1920 година. Истата година почнале да се прикажуваат и кинопретстави.<sup>3)</sup>

Кога објектот бил готов, односно непосредно пред отворањето, на киното му е дадено името „Вермион“ по блиската планина до Воден. Зградата на киното била со лимен покрив, во почетокот без под, со долги дрвени клупи, но затоа пак, за тоа време со современа кинооператорска кабина од бетонска градба, со предкабина и простор во кој била сместена апаратурата. При проектирањето и градбата зад платното било оставено место за сценски простор. „Вермион“ работел како кино – театар. Во Воден во тоа време не постоела постојана театарска група. Претстави давале патувачки театарски групи, кои во градот навраќале одвреме навреме. Главната содржина на дејноста на Трифун Хаџијанев била прикажувањето филмови.

Откако ја изградил киносалата Хаџијанев постојано се грижел и инвестирал во подобрување на комфорот на посетителите, забавувајќи ги внатрешноста и надворешниот изглед на објектот, за одржување и подигање на стандардот на проекциите како и рекламата и пропагирањето на репертоарот. Прво поставил под, а потоа таванот го обложил со обработени штици. Кога закрепнал финансиски го променил намештајот и ги нумерирал седиштата. На крајот еден дел од салата го преуредил во балкон. Се разбира, со тоа почнало и структурирањето на публиката. Влезниците за местата на балконот, кои санкционирале извесен статус, се продавале по повисока цена од другите и нив ги купувале претежно возрасните и побогатите посетители.

Кинопроекторот Трифун Хаџијанев го набавил од САД со помош на некој свој пријател, печалбар од Воден. Постигнале договор пријателот да ја купи апаратурата, а Хаџијанев да му ги исплати парите на неговите домашни во Воден.

Филмовите во киното се прикажувале со една апаратура, со неопходните паузи меѓу чиновите. Од основањето во 1920 сè до 1928 година, репертоарот го сочинувале неми фил-

мови. Прикажувањето на филмовите било проследувано со музика која била емитувана од грамофонски плочи на фонограф. Периодот на звучниот филм започнува од 1928 година. Усовршувањето на филмскиот медиум сопственикот на киното „Вермион“ го соочило со определени технички проблеми кои се однесувале на акустиката и, особено, на титлувањето на филмовите. Во тоа време титлите не биле втиснувани на тонската копија, туку биле запишувани на посебна лента, чија содржина се емитувала паралелно со филмот што се прикажувал. Текстот од титлите се емитувал на филмското платно под сликата. Таквата постапка, бидејќи се работело со две ленти (тонската копија и лентата со титлите), кои не биле насинхронизирани, налагала да се набави посебна апаратура. Но, тогаш пазарот не бил добро снабден со кинематографски помагала. Работата уште повеќе се усложнувала бидејќи киното располагало само со еден кинопроектор. Проблемот Хаџијанев го решил на тој начин што со неговиот шура Ефтим Ѓусми – кој му помагал во работата во киното и кој бил вешт занаетчија како него – изработиле апаратура за емитување на титлите. Таа всушност била еден вид макара, на која била намотана лентата со титлите и која рачно се вртела за титлите да „паднат“ под секвенцата на која се однесуваат. Тоа и од кинооператорот барала голема уметност и усет. Пред секоја проекција на нов филм, за да се добие глобална претстава за неговата содржина, се правела проба за да може успешно да се синхронизира преводот со динамиката на дејствието.

Дејноста на киното предизвикала голем интерес кај месното население на Воден и околните села.<sup>4)</sup> Во тоа време, според пописот од 1920 година, градот кој имал статус на округ (за Воденска, Мегленска и Ениџевардарска околина) броел 9483 жители. Населението, чиј број неприродно варираше – поради честите војни и особено поради агресивната денационализаторска политика на Ѓрција, која се одвивала низ доселувањето на грчки семејства за да се измени етничкиот состав – во најголем дел го сочинувале Македонци. Покрај македонското и грчкото колониистичко население (во чиј состав влегувале и луѓето кои го сочинувале административниот апарат) во Воден живееле Турци (кои се иселиле 1924 година), Власи и Роми. Градот, покрај миграциониот имал и динамичен стопански живот. Во дваесеттите години почнуваат да работат текстилни фабрики и кожарски работилници кои околу себе собирале многубројно работништво. Дел од населението, како и порано, се занимава со занаетчиство, трговија и со земјоделство. Трговијата, печалбарството и железничката врска со Солун овозможувале до Воден да допираат модерните идеи и новите културни содржини од светот. Традиционална-

та културна матрица била проширена со уметнички вредности што се обликувале во светогледот на поразвиените средини. Но, и покрај тоа, појавата на киното и првите проекции биле доживувани како психосоцијален и културен шок.

Слично како што браќата Лимииер ја вчудовиделе насобраната публика во париската кафеана „Гранд Кафе“ при првата филмска проекција. Постарите сограѓани го обвинувале Хаџијанев дека се занимава со „фаволски работи“ и ги одвраќале луѓето од таа „нечесна“ забава. Но сеедно, и возрасните и младината се втурнале да ги гледаат и да се исчудуваат на живите слики. Претставите се давале секој ден од 19 до 23 часот, а во неделите и во празниците од 14 до 23 часот. Во кино салата се влегувало и излегувало слободно додека траела претставата, а цените на билетите, во зависност од местата, се движеле од 5 до 10 драхми. Атрактивноста на кинестетскиот настан, по себе, и десетилјадното градско население на Воден како потенцијална публика, биле солидни претпоставки за континуирана работа на киното и долгорочен професионален ангажман на Хаџијанев врз киноприкажувачката дејност.

Посетеноста на кино претставите на „Вермион“ зависела од квалитетот на филмовите и

репертоарската политика што ја водел Хаџијанев. Бидејќи во втората половина на неделата и за време на викендот луѓето имале повеќе слободно време, се очекувала поголема посета. Затоа во тие денови се давале премиерни филмови. Природно, и посетата била натпросечна. Меѓу другото, бројот на посетителите во тој период бил поголем и поради доаѓањето на луѓе во Воден од околните села. Репризирањето на програмата се вршело во првата половина на неделата. И покрај тоа што тогаш цената на билетите била за 20% пониска, бројот на посетителите не само што не се зголемувал, туку опаѓал. Намалениот број посетители никогаш не бил причина за откажување претстави. Филмови се давале и кога имало десетина, дури и 3 до 4 гледачи. На подолг рок, пак, набљудувана, посетеноста на кинопретставите била најголема во зимските месеци, во рана пролет и доцна наесен. Во летниот период бројот на гледачите опаѓал бидејќи месното население, а особено младината, во летото претпочитувале други начини на поминување на слободното време и друг вид забава. Воден бил град со живописна околина и многу природни убавини, со многу летни бавчи и кафеани. Во топлите месеци месното население во нив се забавувало, одело на излети, седенки и серенади.



Пред киното „Вермион“ во Воден

Трифун Хаџијанев го отвори првиот „биоскоп“ во Воден и меѓу првите во Егејска Македонија, ако се из земе Солун. Меѓутоа, ни во Воден „Вермион“ не било долго време единствено кино. Еден од неговите соработници, Коста Сирјани, кој го изучил кинооператерскиот занает се вработил кај Леонида Келемуридис кој зел кино под наем. Губејќи го монополот на прикажување на филмови, Трифун поаѓилно ќе се заземе околу анимирањето публика и обезбедувањето деловен успех на својата институција. Во таа смисла, покрај грижата при одбирањето на репертоарот, редовно и континуирано ќе работи и врз пропагирањето на своите филмови. Најзастапен облик на пропаганда ќе му биде истакнувањето плакати и фотоси во витрини пред објектот на киното. За одделни филмови испишувал паноа што ги лоцирал во центарот на градот и на најпрометните улици.

Работејќи врз подигањето на атрактивноста на културните содржини на киното, како и мотивиран од гарантираната добивка, Хаџијанев објектот ќе го отвори и за театарски претстави. Впрочем, таквата намена неговиот сопственик му ја определил уште во времето на проектирањето и градбата. Театарските претстави во киното „Вермион“ немале некој установен ритам. Бидејќи во него гостувале патувачки групи, салата ја изнајмувале кога ќе ги доведе патот во Воден. Некогаш наидувале на два месеца, некогаш почесто. Ако се зема некој глобален просек, една недела во месецот гостувала театарска група. Салата ја изнајмувале за 1000 до 2000 драхми. Всушност, приближно онолку колку што бил просечниот приход кога се давале кинопретстави.

Филмови за прикажување и најнеопходен технички материјал Хаџијанев набавувал во Солун. Во тоа време продавниците не биле потесно специјализирани. Приватните дистрибутери, покрај со филмови, киноприкажувачите ги снабдувале и со резервни делови и друга техничка стока. Во таа смисла Трифун Хаџијанев одржувал деловни односи со три дистрибутерски куќи. Нивни сопственици биле Малах и Молхос, по потекло Евреи, а третата куќа била на браќата Јоргос и Аргирис Мендринос. Првите две куќи продавале француски и помал број германски филмови, а компанијата на браќата Јоргос и Аргирис Мендринос, кои биле Грци, дистрибуирала претежно американски и по малку француски и советски филмови.

Малах и Молхос биле поскомрни дистрибутери. На нивните листи се наоѓале голем број стари и дотраени филмови. Но, затоа пак, тоа биле луѓе со деловен сензибилитет. Кога Хаџијанев финансиски ќе се истоштел и кога се заканувала опасност киното „Вермион“ да биде затворено, а со тоа нивните куќи да изгубат еден деловен партнер, Малах и Молхос бес-

платно му отстапувале по неколку постари филмови (кои при прикажувањето честопати се кинеле) за материјално да закрепне. Потоа пак воспоставувале купопродажни односи, но во тој случај се продавале понови и поквалитетни, „редовни“ копии. Малах и Молхос во 1943 година биле депортирани од Германците во концентрациони логори, каде што им се губи трагата. Компанијата на Јоргос и Аргирис Мендринос имала посолидна листа. Со филмови претежно се снабдувала од американските продуценти „Метро Голдвин Маер“, „Колумбија“ и од советската продукција. Покрај деловните, Хаџијанев со Јоргос и Аргирис Мендринос, кои биле луѓе со демократски убедувања, воспоставил и пријателски односи. Додека Трифун бил прогонван и робувал по егејските острови, честопати парите што се собирале од влезниците од дел на нивните филмови им ги оставале на семејството да му ги пратат на Хаџијанев во затвор.

Одбирањето на филмовите и композирањето на репертоарот го вршел Хаџијанев сам. Но, кога ќе западнел во затвор,<sup>5)</sup> што се случувало честопати, работите околу водењето на киното ги преземалшуре му Ефтим Гусми, кој при откупот на филмовите го ангажирал Ташко Хаџијанев, син му на Трифуна. Ефтим Гусми повремено го праќал Ташко во Солун да ги гледа филмовите што се прикажувале во тамошните кина за да одбере филмови за во „Вермион“. Во Солун Ташко останувал два до три дена и откако ќе ја одгледал кино-програмата, без тоа да го знаат дистрибутерите, квалификувано изнајмувал дела од нивните листи. Не знаејќи за претходната мисија, дистрибутерите биле изненадени од „инстинктот“ на детето. Според кажувањето на Ташко Хаџијанев, на репертоарот на „Вермион“ во првиот дел од седмицата се давале понеквалитетни, поправо некомерцијални (репризни) филмови и за нив, како што рековме претходно влезниците биле за 20% пониски, додека, пак, во вториот дел на седмицата програмата се компонираше од поатрактивни содржини. Се прикажувале премиерни филмови и приходот бил поголем. Ташко, син му на Трифун Хаџијанев, се сеќава дека на репертоарот на „Вермион“ биле прикажувани филмови во кои настапувале артистите: Рамон Наваро, Пол Мјуни, Том Микс, Ерол Флин, Марта Ингерт, Хари Бор (во „Очи чорнија“), Марлен Дитрих, Мики Руни, Даниел Дарие, Хемфри Богарт, Соња Хени... Се сеќава, исто така, дека биле забранувани филмовите „Волга, Волга“, во режија на Григориј Александров - асистент на Ејзејнштејн и „Стенка Разин“.

Филмовите за прикажување од дистрибутерите се изнајмувале по цена од 1000 до 3000 драхми, во зависност на квалитетот и комерцијалниот потенцијал на делото. Покрај тие издадоци, сопственикот на киното „Вермион“ и пла-

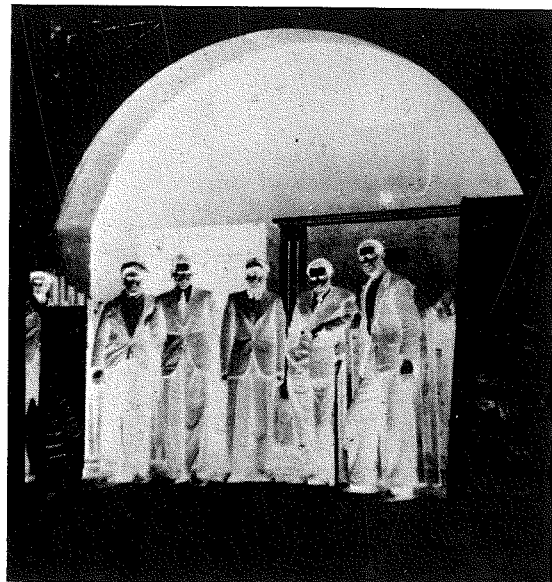
кал и данок на државата кој изнесувал една четвртина од вредноста на билетот. Данокот се плаќал однапред, при печатењето на билетите. Продажбата, пак, на влезниците редовно ја контролирал службеник на одделот за приходи на месната власт. Но, и покрај тоа, на Хаџијанев му успевало да ги надитри контролорите и да продаде определен контингент билети што не биле опфатени со големиот намет на данокот.

За работата на киното Хаџијанев имал набавено прописна документација. Меѓутоа, и покрај пропишаните дозволи, власта честопати се мешала во работата на киното. И покрај тоа што филмовите при увозот од дистрибутерите минавале низ постапката на цензура, месниот началник на полицијата, „загрижен“ за мирот и моралната чистота на месното население, зачестено издавал наредби за забранување одделни претстави. Полицијата во тој случај ги симнувала рекламните плакати низ градот, а проекциите се откажувале. Всушност, „грижата“ била одмазда за прононсираниот организатор на синдикалното и комунистичкото движење во Воденскиот и Леринскиот округ и затоа што куќата и киното на Хаџијанев биле собиралишта на прогресивниот елемент од Воден, место каде што политички се артикулирала демократската енергија на народот. Тогаш Трифун морал да оди во Солун и од тамошните власти и од дистрибутерите да изнудува посебни дозволи за прикажување. Додека се добивала нова дозвола дека односниот филм може да се прикажува, покрај деранжманот и патните трошоци, Хаџијанев влегувал во загуба најповеќе затоа што не можел да го прикажува филмот што бил изнајмен на одредено време и што требало да го враќа назад во Солун кај дистрибутерот во закажаниот термин. Во тие малтретирања редовно се губеле по два - три дена. Во периодите на диктаторските режими (на Пангалос од 4. 01. 1926 година, а потоа во 1936 година и на Метаксас) уште повеќе се отежнувале условите за работа. Репertoарот бил строго контролиран. Советските филмови во целост, а и француските со прогресивни пораки, биле забранувани. Тогаш Хаџијанев прикажувал претежно американски филмови со мелодрамска содржина.

Работата на киното, и покрај издатоците за откуп на филмови и високиот данок, на сопственикот можела да му носи добивка што би го промовирала меѓу добро ситуираните семејства во Воден. Меѓутоа, Хаџијанев никогаш не ја почувствувал благосостојбата на средната класа, зашто по одвојувањето пари за најелементарните животни потреби, остатокот од целокупниот приход го давал за потребите на движењето на кое му припаѓал. Со финансиските средства од продажбата на билети се плаќало

печатењето на плакати за учество во изборите на Комунистичката партија, се финансирала агитацијата, се печателе партиски документи, се издржувале илегалци и се потпомагале затвореници. Издатоците за тие потреби понекогаш биле над неговите можности, а Хаџијанев превидувал да издвои за најелементарните животни потреби. Доаѓале ситуации кога немал пари да купи ни леб за семејството. Тогаш Трифун доаѓал во судир со своето семејство, особено со мајка си, која не се противела син и да го помага движењето, но од него барала да се однесува со мерка и да не го запоставува семејството. До расправија доаѓало најчесто по деновите кога киното било натпросечно посетено и било природно приходите да бидат најголеми. Но, токму тогаш Трифун бил најгалатен во помагањето на движењето.

„Биоскопот“ на Трифун Хаџијанев, и покрај неволјите што ги трпел од режимот, пред сè поради убедувањата и политичкиот ангажман на неговиот сопственик, ќе се покаже како жилава и долговечна културна институција. Својата мисија на посредување на филмските вредности од светските кинематографи и македонското, грчкото и влашкото население од Воденско ќе продолжи да ја врши и по убиството на Трифун Хаџијанев на 1 мај 1944 година.<sup>6)</sup> Тогаш работите во целост ќе ги преземат шурата му Ефтим Гусми и син му Ташко. Тие киното ќе го водат до крајот на граѓанската војна, а потоа, бидејќи биле протерани од Егејска Македонија, ќе го преземат подалечни роднини на Трифун Хаџијанев. Киното „Вермион“ ќе работи до средината на 70-ите години, кога било урнато.



## БЕЛЕШКИ

1) Поопширно за политичката активност и револуционерната дејност на Хаџијанев пишува Вангел Ајановски – Оче во пригодната статија „Трифун Хаџијанев – борец за социјални и национални права на Македонците од Егејска Македонија“, ГЛАСНИК XXVIII 1-2, Институт за национална историја, Скопје, 1984 година, стр. 227-236.

2) Хроника на најважните дати и настани од животот на Хаџијанев има сочинето Динко Делевски во биографскиот запис: „Трифун Аџијанов“, ГЛАС НА ЕГЕЈЦИТЕ, Скопје, 1. 05. 1951/II, бр. 9, стр. 2.

3) Најголем дел од податоците за овој текст, особено оние што се однесуваат на градбата, техничката опременост, програмата и репертоарот на киното „Вермион“ ги добивме од син му на Трифун Хаџијанев – Ташко Хаџијанев.

4) Тодор Симовски, НАСЕЛЕНИТЕ МЕСТА ВО ЕГЕЈСКА МАКЕДОНИЈА, Институт за национална историја, Скопје, 1978 година, книга прва, стр. 157-185.

5) Заради своите прогресивни идеи и ангажманот на планот на националното и социјалното ослободување превентивно „... секоја година пред Први мај, или кога се спроведуваа парламентарни и општински избори, Аџијанев е уапсуван и држан в затвор или пак испранкан во интернација на островите Ајстратис, Фолегандрос и Гавдос“ – Христо Андоновски: „Џинот Трифун Аџијанев“, ГЛАС НА ЕГЕЈЦИТЕ, Скопје, мај 1954 година, бр. 46, стр. 4.

6) Хаџијанев, заедно со уште 200 македонски и грчки антифашисти, е стрелан во логорот Хајдари, во близината на Атина. Пред смртта, пркосејќи им на логорските власти, извикувал пароли за демократија и слобода. Непосредно пред да биде прострелан, запеал песна и со неколку најблиски пријатели повел оро. – Вангел Ајановски – Оче: „Трифун Хаџијанев – борец за социјални и национални права на Македонците од Егејска Македонија“, ГЛАСНИК, XXVIII 1-2, Институт за национална историја, Скопје, 1984 година, стр. 231.

Киното „Вермион“



## Résumé

### Summary

#### TRIFUN HADŽIJANEV

Trifun Hadžijanev (1893-1944) was born in the town of Voden (today Ein Greece) of poor parentage. In 1912 he left for the United States to seek his fortune. There he first worked on the regulation of the Mississippi. Later he went to Hollywood, where he began as an apprentice and grew to be a foreman to the setting constructors of a number of film projects. In this centre of American film industry he learned the trade of a projectionist.

On his return home in 1918, immediately after the end of World War II, Trifun Hadžijanev was employed as a brakesman at the Voden-Vrtikop railway line. In 1921 he bought some construction materials at an auction held by the Allied Forces, which he used to build a cinema theatre. He procured a cine-projector from an old friend in the USA, whereas films and other technical material were received on loan from Salonica. Until 1928 his Vermion cinema showed only silent films accompanied by music from a phonograph. In 1928 sound films arrived at this cinema, after Trifun Hadžijanev with the assistance of his brother-in-law Eftim Gjusmi, had made certain alterations to his cine-projector and constructed a device to project the subtitles.

The Vermion gave two film projections every day. Occasionally, there were also theatre performances given by travelling groups. The repertoire consisted mainly of American, French, Soviet and some German films. The audience were the local inhabitants and the people from the neighbouring villages. Most numerous were, naturally, the young people.

Preoccupied with progressive ideas and the desire for the national and social freedom of Macedonia, Trifun Hadžijanev supported financially the activities of the progressive organizations, which earned him the reputation of a „suspicious and dangerous person“. He was, therefore, constantly persecuted and often arrested. His cinema, however, never ceased showing films. During his absence, the business was run by Eftim Gjusmi, his brother-in-law and Taško, his son. Films continued to be shown in Hadžijanev's cinema even after he had been sentenced to death and executed on May 1st, 1944. The activities of the Vermion came to an end in the mid-1970s, when the building was pulled down.

#### TRIFUN HADŽIJANEV

Trifun Hadžijanev (1893-1944) est né à Voden (aujourd'hui en Grèce) dans une famille pauvre. En 1912, il part travailler aux Etats-Unis. Employé tout d'abord aux travaux de régulation du Mississippi, il gagne ensuite Hollywood pour y travailler dans les studios en tant que technicien - assistant à la réalisation des décors puis technicien-réalisateur. Il participe alors à la réalisation de nombreux projets cinématographiques. Au cœur de l'industrie cinématographique américaine, il apprendra aussi le métier d'opérateur.

Après son retour au pays natal, en 1918, tout de suite après la fin de la première guerre mondiale, il est d'abord employé des chemins de fer de Voden-Vrtikop. En 1920, il achète aux enchères de l'Armée des Alliés du matériel de construction et, avec quelques ouvriers et des fonds privés, il construit une salle de cinéma. Il se procure un projecteur par l'intermédiaire d'amis d'Amérique, et emprunte les films et le reste du matériel technique à Salonique. De la fondation de la salle jusqu'en 1928, il fait projeter des films muets avec accompagnement musical au phonographe. L'ère du film sonore, au cinéma „Vermillon“, commence en 1928, lorsque Trifun Hadžijanev, avec son beau-frère Eftim Gjousmi, adapte son matériel de projection à sous-titrage.

Les projections avaient lieu chaque jour au „Vermillon“. De temps en temps, des troupes ambulantes y jouaient aussi des pièces de théâtre. Au répertoire, il y avait surtout des films américains, français et russes, et parfois des films allemands. Le public était constitué par la population de la ville et des villages environnants. Il comprenait surtout des jeunes.

Attiré par les idées progressistes et voulant la libération nationale et sociale de la Macédoine, Trifun Hadžijanev soutiendra financièrement l'activité des organisations progressistes avec les gains de la salle de cinéma. Cette prise de position fera de lui pour les autorités un personnage suspect et même dangereux. Aussi est-il sans cesse poursuivi et arrêté. Mais le cinéma ne cesse jamais ses projections. Durant ses emprisonnements, il est remplacé par son beau-frère Eftim Gjousmi et par son fils Taško. Les projections continueront même après son exécution, le 1er mai 1944. Le cinéma „Vermillon“ continuera à faire vivre les images de cellulose jusqu'à la destruction du bâtiment, au milieu des années soixante-dix.

Георги Василевски



# ПЕТРЕ ПРЛИЧКО

УДК 791.44.071.2 + 792.071.028(497.17):929

Воодушевувањето не е состојба што ни е дадено да ја откриеме дури во наше време. Понапред би се рекло дека оваа прекрасна емоција во понови денови сè понеповратно потемнува и се растворува во некоја оловна влага која понекогаш ќе ја наречеме малодушност, понекогаш духовен мамурлак или дури сетилна отпнатост.

Па сепак, постојат мигови какви што се миговите на средбата со уметноста на Петре Прличко, доајенот на македонскиот филм и театар, кога тоа, воодушевувањето, повторно воскреснува и само од себе си ја враќа старата сила. Тогаш, со радост констатираме дека ете, тоа е состојбата во која толку непречено се ослободуваат изворите на восхитот, што од него почнува да се издвојува како доминантно некое неодредено чувство на извојувана победа. За таквите манифестации на воодушевувањето готови сме да тврдиме дека го неутрализираат притисокот на нагоните што не туркаат кон пораз, па, ако сакаме, го истиснуваат дури и самиот пораз. Најзаслепение заточеници на воодушевувањето не ќе погрешат кога ќе почнат да ве убедуваат во силата на својот занес, тврдејќи дека со него прекинува да се огласува и морничавиот одек на оние грди придружници на секојдневието што ги познаваме како состојба на резигнација, разочарување или страв од зачауреност во сопствените заблуди.

Но на оваа емоција, од друга страна, редовно ѝ се натрапува и ја следи извесна тивка тревога и страхување, некоја потиштеност, дека по крајот на отворениот контакт со магичниот свет на големиот уметник, ќе мораме повторно да му се вратиме на сивилото на секојдневието, на реалноста, значи, во која царува лагата покрај хипокризијата, зависта и омразата. Дали по победата на остварената емоционална блискост, шепоти таа тревога, во која на наша голема радост оживеа митската сила на оној народен мудрец Мандана, или, пак, ликувавме под анегдотските каскади кога ја разоткривавме гротескната природа на Еротие, не ќе исчезне како фатаморгана по големата радост на доживувањето кое овој истраен волшебник умее, кога ќе посака, да го разгори во своите алхемични игри до степен на екстаза.

Воодушевувањето, се разбира – а зборуваме за воодушевувањето пред фантастичните преобразби кои пред наши очи ги врши уметникот – колку и да прилега по својата сила на љубовта, која, навистина, е постојана, верна, но во исто време пристрасна, саможива и до немајкаде жестока и слепа, длабоко се разликува од неа. И тоа не само поради селективната способност да ги избере предметите кои, благодарение на восхитот и воодушевувањето, дарегливо ги обелоденуваат пред нашето исчудено око речиси сите свои тајни, туку и поради слободата на



фантазијата да ги обликува понудените инкарнации според сопствените афинитети и цели, и да им припишува доблести што ќе не бодрат и штитат од сеништата и заканите на репресивното секојдневие.

А точно е дека тој натраплив глас на тревогата кој повторува дека радоста на краткотрајната средба со светот на уметноста, со благородниот сој убав огранок е и Петре Прличко, може вчас да исчезне, па од нејзината магија да не остане ни трага ни глас, има бескрајно многу патишта и начини, па ако сакаме, и права, да го запоседне нашиот ум и да ни ја помрачи радоста на доживувањето што го нарековме воодушевување. Но, како и на секој непромислен натрапник, така и на овој груб гласник, ќе му понедостига онаа неопходна луцидност со која ќе може да ги измери и одреди консеквенциите на веќе оствареното сојузничество со магијата на актерската игра, на постигнатото идентификување со анегдотскиот свет на помирливиот Гале од „Мирно лето“ и со меланхолијата на Митке од „Коштана“.

Воодушевувањето, всушност, нема ништо заедничко со онаа патолошка експанзионистичка мера на екстазата која умее уште како да ја преплави областа на убавината и на хармонијата со жестокост за да ги истисне веднаш потоа вистината, разумот па и убавината. Кога е неповикана, оваа емоција живее сосема повлечена како истраен мудрец. Притоа, таа е дискретна, ненаметлива, а сепак полна со надеж и ветување. Се појавува, мегутоа, и ѝ ја става својата магична сила на располагање на нашата фантазија, на нашиот дух, кога ни е потребна, како што пријателот ѝ ги става на располагање на нашата слабост својата поддршка, утеха и готовноста да ни помогне.

x  
x x

Нема сомневање дека талентот на Петре Прличко потекнува токму од оваа фамилија на благородни нагони и оти неговата питома енергија се напојува од изворот на воодушевувањето што го делат неговите поклоници, луѓето кои ја познаваат природата на неговиот артизам. А тој секогаш ќе изнурне од некое дно како моќен и лекотворен импулс штом ќе се појави потребата од духовна поддршка или желбата да се обелодени оној чудотворен свет на чувствата кои почнуваат да се материјализираат можеби во некоја брчка на челото, можеби во маченичкиот сјај на окото, а можеби само во мирниот гест на раката од која е шират невидливите зраци на прифатениот пораз, на навестената одмазда или на ветената победа.

Многумина од почитувачите на артизмот на Петре Прличко, пред чие богатство и виталност малку некој се воздржал да не ги изрече своите рефлексии, ја истакнуваат како пожива и поне-посредна врската што уметникот ја воспоставува во контактот со гледачите во театарот. За други, пак, кои никако не се помалубројни, Флуидот на актеровата личност наоѓа попречен пат до фантазијата на гледачот низ објективот на камерата.

Ниве и овојпат ќе се оградиме од секако тврдење според кое оваа, а не онаа теза е исправна и оти артистичкиот сензибилитет на овој уметник му е поблизок на еден од двата медиума. Според наше длабоко уверување, Петре Прличко му припаѓа на оној вид актери чиј талент без да прибегнува кон некакви стратешки итрини или да врши интелектуални пресии, им се приспособува со подеднаква спонтаност на изразните можности и на медиумот на филмот и на уметноста на театарот.

Уверување за оваа претпоставка можевме да добиеме уште во годините кога Прличко ја толкуваше улогата на чичко Кузман во првиот македонски игран филм, „Фросина“ (1952). Иако тоа не беше прва негова филмска задача (Петре Прличко дебитираше во бункерираниот „Мајката Катина“, драма за моралните и идеолошките трауми на учесниците на Граѓанската војна во Грција), играта во „Фросина“ едноставно го преплавуваше филмскиот кадар, концепиран, инаку, во традициите на театарската иконографска естетика, со специфично филмска спонтаност и динамизам. Таа дотогаш необелоденета црта на неговиот талент, напосто го одушеви почитувачите на една театарска величина која својата власт можеше да ја одржи единствено во кралството на театарската сцена, сеедно дали неговата интуиција требаше да ги реши проблемите на Молиеровиот „Тартиф“, дилемите на Аџи Трајко од пиесата „Бегалка“ на Васил Иљоски или да го приспособи Шекспировиот говор од комедијата „Како што милуваат“ на говорната поетика на македонскиот јазик.

Но, изненадувањата, сеедно што на нив по правило брзо се навикнуваме, не запреа само на точката на преминот што талентот на Прличко го изврши кога со таква природност и спонтаност се сроди со инаку безмилосните барања на новиот медиум. Неговиот нареден филмски проект, „Волча ноќ“ (1955), му наметна една необично деликатна, па и ризична задача: да се согласи на преобразбата што ќе го оддалечи од неговиот омилен модел на еписки херој кој ја црпи својата храброст, издржливост и постојаност од морално-психолошките кодекси на револуционерните традиции, вградени во историјата на својот народ. Ликот што му е доверен на Прличко да го толкува во „Волча ноќ“, како да

изнурнува од еден ни малку романтичен пејзаж и од една состојба на духот во која не се гине со емфатичен повик за сведочење на историјата, природата, животот и смртта. Иако ѝ припаѓа на онаа стара, молчалива борбена лоза како и хероите што ѝ дошепнуваат на историјата колку силно го сакаат својот народ и својата татковина, тој како однадеж да попаднал во друштво не само на своите соборци, меѓу кои се најдоа дезертери, плашливци и предавници, туку уште и на застрашувачките сеништа, на грдите отелотворувања на стравот, заканите и смртта. Затоа од неговиот стоицизам, што е нова црта во портретот на фолклорниот херој, ќе се разграни цела крошна психолошки состојки на положбата на човекот и како борец не ја губи способноста да медитира, да размислува за смртта како за факт од кој не може да се истави, да им се препушта на своите опсервации гледајќи ѝ на смртта в очи.

Но, се разбира, и во овој, како и во некои од другите ликови, структурирани како психолошки антипод на портретот на фолклорниот херој, на ликот на Фезлиев, на пример, од филмот „Денови на искушение“ (1965), на бившиот пандур од спектаклот „До победата и по неа“ (1966), или оние мали, филигрански обликувани улоги во филмовите „Виза на злото“ (1959), „Парче сино небо“ (1961), „Каде по дождот“ (1967) и тн. Прличко ќе го развива со секој нов филм, со секоја нова улога принципот на верноста на својот артистички сензибилитет, без да им жртвува нешто на привлечните модели на туѓите искуства. Исто како и во театарот кога ги толкува Војдан Чернотрински, Крлежа, Островски или Бернар Шо, така и во филмот, било да игра негативец, примерен херој, комедиографски или трагичен лик, тој редовно ќе ја отелотворува сопствената чувственост и индивидуалност.

x  
x x

Да се потсетиме на една од најпознатите улоги што му донесоа на Петре Прличко безброј признанија, популарност и интересирање за специфичноста на неговиот хумор, улогата на Мандана во извонредниот спектакл на Жика Митровиќ, „Мис Стон“ (1958). Дали тој Мандана што го запомнавме како неподмитлив борец, митски мудрец и алтруист, претставува образец на епскиот херој и ако претставува, со што ја откупува модерноста на својата филмска егзистенција. Можеби со трагичниот епилог на својата револуционерна биографија, со фаталниот крај кому му е иманентен старинскиот алтруизам, таа подзаборавена витешка вредност за која лесно може да се констатира дека е изгубена од морално психолошкиот посед на на-

шиот современик, тој беше во состојба да ја плати својата актуелност и да добие сосема добро место во преокупациите на современиот гледач.

Насилничкиот епилог од животот на херојот кој небаре ја објаснува сета негова биографија, било таа да ги отелотворува благородните и позитивни стремежи на заедницата, или, пак, нејзините деструктивни нагони, ќе го доживее како своја судбинска завршница и благородниот Фезлиев, тој бивш револуционер што во еден миг на намалена будност и слабост, ги изневери слободарските идеали во кои своевремено се колнеше, па така се стави во служба на својот непријател. Станува збор за улогата на платениот убиец, Фезлиев, од филмот „Денови на искушение“, лик кој по многу свои психолошки својства, а тоа значи и по многу обликовни изразни средства, забележливо се разликува од релативната постојаност на портретите на четириесетина што водечки, што епизодни улоги во филмот и на телевизијата. Драмата на Фезлиев, Прличко на некој начин ја релативизира и во својот лик мошне претпазливо ги концентрира антагонизмите на благородните и разурнувачките импулси, без да се служи притоа со оние олеснувачки и природени на неговиот талент хумористички реквизити. Во „Денови на искушение“ најголемиот комичар на нашата сцена и во нашиот филм, се претставува како прототип на класичниот губитник кој ја гасне болката со остриот вкус на алкохолот, никако не во оние виталистички изливи на смеата, шегата и гротеската. Во театарот таа стоицистичка дистанца спрема хуморот Прличко ќе ја манифестира во интерпретациите на улогите од видот на Фабрици во „Господа Глембаеви“ на Крлежа.

Задачата, пак, што му беше доверена на Петре Прличко во филмот „Каде по дождот“, ќе ни открие една друга, подеднакво непозната црта на неговиот талент, или, подобро кажано, на неговиот комедиографски инстинкт. Овде, имено, Прличко се појавува во седум улоги и со секоја од нив треба да ја реализира идејата за трајноста на забраната која стана дел од приватниот живот и од практиката на сите институции. Притоа, мораше да се обелодени и природата на вродената глупост и саможовство на инспираторите на оваа идеја и на нејзините експоненти. Потфат, би се рекло на прв поглед, кој во својата обликовна постапка го исклучува посредувањето и функционирањето на анегдотата и кој за своите естетички цели може да прибегне кон употребата единствено на изразните средства што ни ги остави наследството на тн. сериозни жанрови.

На Прличко не му беше тешко да ни ја предочи моралната грубост на идејата то толку обилно ги храни со репресивна моќ сите можни

владајачки центри и, во исто време, да не придобие за одговорот на тие озаконети забрани со отпор кој го блокира дивеењето на ирационалните сили што ја гаснат радоста и ги клишетираат емоциите во крути обрасци. Но Прличко не ни ги пренесува тие пораки користејќи ги единствено експресивните средства преземени од естетиката што го брани патосот на драматичните соопштенија, емфатичниот говор и поетиката на екстазата. Од двосмислениот и понекогаш бизарен амалгам на неговиот артизам скоро по правило се излачува она светликаво снопче на хуморот, кој сепак нема доволно сила и поддршка од другите емоции за да ја облагороди природата на гласникот на забраните, па доверливо да му се доближи на нашето срце, готово во извесни пригоди да простува, толерира и заборава. Затоа, пак, ограниците на тој хумор се протегаат до владајачката зона на таа грда инкарнација, каква што е инкарнацијата на суровиот чувар на поредокот, снабдувајќи го неговото суштество со извесна двосмисленост, спротивна на идејата која е

слепа за животворното зрачење на каков и да амбивалентен порив.

Но, со тоа не се исцрпува скалата на изразните можности на талентот на Петре Прличко. Тој може уште многу. Може да ни го отелотвори на пример и оној анегдотски порив кој не ја пресушува својата сила непосредно по мигот кога ја огласува еуфоричната состојба на смеата. Напоен со нови импулси тој порив му се враќа на својот извор откаде што потече смеата, се враќа во срцето на уметникот, преплавувајќи го со ведрина и некоја утеха што му е природена само на човекољубието. Ете, тој порив Прличко ќе го пронајде во бизарната психолошка конституција на ликот што го толкува во спектаклот „До победата и по неа“. Далеку од тоа да биде симпатичен, овој бивш пандур и клошар сепак го одржува своето човечко јадро во речиси неопетнетата состојба. Благодарение на вроденото чувство за хумор тој како да допира со својата интуиција до душевниот и морален свет на секој од луѓето со кој стапува во контакт. Во еден момент тој е

„Мис Стон“ (1958)



плашливец и лицемер, во друг, осаменик или одушевен припадник на колективот, восхитено се вклучува во друштвото кое му ветува почитување на неговите желби и рамноправност, но и како преплашено животинче штреknато отстапува и се крие од луѓето со кои само пред час пријателски се смееше и им се додворуваше.

Херојот на Прличко од овој филм може лесно да се одреди како своевиден подник на историската и социјална констелација во која неговиот народ ретко можеше без страв да погледне во иднината, сегашноста или минатото. Затоа и се насобраа толку противречности, парадокси и антагонизми во неговото поведење и во неговата морално-психолошка конституција, во која, за чудо, сепак не згасна она изобавувачко и виталистичко чувство за хумор.

x  
x x

Во нешто поинаква форма и вид се манифестира хуморот кој на извесен начин стана заштитен знак на играта на Петре Прличко во комедијата „Мирно лето“. Овде тој толкува улога на еден човек од народот, чии добродетели, длабоко враснати во неговата природа, како да се бранат од некакво признание, од некое, така да се рече, непромислено самоистакнување. Вовлечен без своја волја во ситуација да биде натрапник во домот доделен на неговиот внук за сериозни научни испитувања, ова симпатично старче со помирлива и анегдотска упорност, попусто ќе се труди да ги помири здушманетите роднини и пријатели раскомотени во работниот дом на научникот и да ја попусти напнатата атмосфера. Тој дури и сам, не сакајќи ќе ја поттикне нетрпеливоста и непријателството меѓу неповиканите станари. Навистина, неговата додворничка понуда да им помогне на до нож наострените и непопуштливи сопружници, љубовници, професори, артисти, студенти и чиновници, никако нема да престане. Но добрината на ова запоставено старче никој не ја сфаќа сериозно, таа бескорисно се излева во фолклорниот повик по срцето и умот на неурамнотежените кавгаџии што малоумнички ја трошат енергијата, и ги уриваат сите мостови зад себе.

Оваа наивистичка црта во хуморот на Прличко, приспособена за изразните можности на медиумот на филмот, има длабоки корени во искуството доведено до совршенство на театарската сцена. Таа, од друга страна, умеа да се преобрази со зачудувачка природност и спонтаност, па зависно од улогата што му е доверена, да добие психолошка вредност на воздржана лутина, на пример, („Македонска крвава свадба“, 1968), или, пак, на молчалив отпор („Невесинска пушка“, 1963). Понекогаш

хуморот што го познаваме како специфична артистичка порака на уметноста на Петре Прличко се кристализира во некоја сепак анегдотска еуфорија, во некоја постојана подвижност на одбранбените нагони кои не го оставаат човека да ги истава рацете од пушката („Вечерни камбани“, 1986). Не се ретки, меѓутоа, ни случаите тој да се спитоми во добрина доведена до нејзините библиски извори („Капетанот Микула Мали“, 1974).

x  
x x

Не треба многу да се докажува дека зад привидот на психолошката и моралната разновидност на портретите што Петре Прличко ги моделира, кога со поизразена анегдотска ведрина, кога со иронија и сарказам, всушност, се крие цврсто јадро на една конзистентна творечка личност, на една неподмитлива уметничка индивидуалност. И кога ни ги отелотворува опскурните цели на негативецот, и кога добродушно се смее, и кога доверливо ни намига, големиот уметник секогаш им останува верен на природата на својот талент и на потребите на неговиот сензибилитет.

„Жед“ (1971)



## РАЗГОВОР СО ПЕТРЕ ПРЛИЧКО

УДК 791.44.071.2 + 792.071.028(497.17)  
(047.53)

Дружелљбивоста и спонтаноста со која доајенот на театарската сцена и на екранот, Петре Прличко, ја придобива наклоноста на своите соговорници, спаѓа во својствата што веднаш ќе ги забележите во неговата отворена, богата и дарежлива природа. А и тој заразен витализам со кој ги преплавува не само секавањата на една извонредно богата уметничка биографија, туку и попатните коментари на секојдневието во кое, јасно, најважно место сепак зазема „синдромот“ на глумата, нема долго да се затскрива зад конвенциите кои често ги сметаме како знак на добро расположение и внимание. Тој несопирливо избива од интимистичката интонација на секој изговорен збор, па соговорникот, сакал или не, брзо ќе се соживее со веселоста и непосредноста која им дава печат на разговорите што овој автентичен и расен артист ги води за која било тема и каква било содржина.

Затоа и по воведот на нашиот разговор кој требаше да ја истакне исклучивоста на неговиот актерски сензибилитет, подеднакво приспособлив и за барањата на екранот и за уметноста на сцената, тој без двоумење одговори дека подеднакво му се драги сите мејдуми во кои кралува уметничката личност на актерот.

**Прашање:** *Вие најпрвин го откривте театарот и во уметноста на филмот влеговте со искуство кое умее често да ја блокира интуицијата пред изразните средства на новиот медиум.*

Одговор: До тоа, за среќа, не дојде. Јас го прифатив филмот со неверојатна мера на љубопитност, да не кажам фасцинација, поради негови-

те комуникативни и изразни можности.

**П:** *Што ви остана највпечатливо од првите средби со уметноста на филмот.*

О: До нив дојде толку природно и непосредно, што се чини, тие и се надоврзаа на мојата работа во театарот.

**П:** *Сепак постојат некои хронолошки почетоци. Секавањата на нив, претпоставувам, мора да ве возбудуваат.*

О: Точно. На моето филмско крштевање кое се одигра во 1947 год. се секавам со многу носталгија, но и радост. Во таа година Македонскиот Народен Театар гостуваше во Дубровник. Тука се најдоа филмскиот режисер Никола Поповиќ и писателот Оскар Давичо, автор на сценариото „Меѓу партизаните на Мар кос“, кое во филмската верзија доби наслов „Мајката Катина“. Тие ми понудија да играм улога во овој филм на, замислете си, негативец, поведувајќи се очигледно по впечатоците што им ги остави мојата интерпретација на Еротие Пантик. Јас, значи, требаше да го толкувам ликот на еден арогантен американски офицер, кој имаше манија да вози џипови. А јас тогаш, погодувате, нели, не ни знаев да возам.

**П:** *И како се снајдовте во таа ситуација?*

О: Како се снајдов! Морав најпрвин да учам да возам и тоа учење се одолжи два месеца. Згора на тоа, според барањата на улогата, морав да го запирам џипот како што го прават тоа Американците во воените филмови, самоуверено и дрско.

**П:** *И, така потече снимањето на вашиот прв филм.*

О: Потече, ама мојот прв кадар во него пропадна поради џипот, сеедно што режисерот везден ми повторуваше каде и како да запрам, па дури го маркираше тоа проклето место и со весник. Таму

имаше и шпалир грчки војници, па не беше тешко да се ориентирам, но јас, благодарение на мојата трема, редовно ја промашував целта. На секој повторен кадар облекував нова кошула зашто претходната беше морка од пот. Се случи на снимањето да присуствува и Страхил Гигов кој одбра да биде сведок точно кога работевме на овој кадар.

**П:** *На која локација се снимаше „Мајка Катина“?*

О: На Бргац, над Дубровник. Но, да продолжам, сепак, со евоцирањето на снимањето на тој славен кадар, кој го повторував можеби дваесетина пати.

Кога најпосле и сам си станав здодевен, замижав и си реков: Што ќе биде нека биде. Па, како што можеше и да се очекува, не запрев со џипот навреме, удрив во кулисите и тие почнаа една по друга да паѓаат додека не се распадна целиот објект. Режисерот очајуваше, но најпосле заклучи дека треба да прекинеме со снимањето и утредента веќе се префрливме на нов објект.

**П:** *Па тоа е една од честите епизоди што се повторуваат во практиката и искуството на многу поопитни филмаџии. Меѓутоа, мене ме заинтригира улогата на џипик во вашиот првенец, која, заедно со филмот „Каде по дождот“, каде што играете седум улоги на кој од кој помалку симпатичен чувар на редот, претставува исклучок во филмографијата исполнета, главно со портрети на позитивни херои, благородни и добродушни луѓе од народот, предани борци на револуцијата и идеалисти од историјата на нашата борба. Како воопшто се снајдовте во обликувањето на еден таков лик?*

О: Додека траеше снимањето не се појави никаква

тешкотија, никаков проблем што би ме одвратил од работата врз обликувањето на тој лик. Напротив, тоа ме забавуваше, до толку повеќе што негативците ги познавав мошне блиско од мојата работа во театарот. Но во што се изроди тој американски офицер, не успеав никогаш да дознаам, бидејќи филмот „Мајка Катина“ никогаш не виде бел ден, тој беше бункериран во 1948 год.

**П: А потоа уследи „Фросина“, првиот македонски игран филм, во кој вие имавте една мошне симпатична улога на Илинденец, кој ги отелотворува најубавите црти во карактерот на човекот од народот. Всушност, со оваа улога вие како да го навестивте моделот на херојот кој толку интимно го познава нашата фолклорна традиција, нашата историја и митологија.**

О: Тоа беше голема радост за сите нас, голема сатисфакција на она нестрпливо очекување на создавањето на првиот македонски игран филм.

Во реализацијата на „Фросина“ влеговме со невиден восхит и ентузијазам. А немавме ништо. Ниту техника, ниту искуство, ниту кадар. Убаво си спомнувам дека електричарите правеа рефлектори од тенекии, а со гардеробата секој се снаоѓаше како знаеше и умееше. Немаше ни хонорари. Во екипата влегоа луѓе од нашата средина и тоа навистина беше добро, бидејќи почнавме да размислуваме и за нашите идни кадри. Ако имаме наш, македонски филм, мора да имаме и наш кадар. Што се однесува до мојата улога во „Фросина“, таа навистина беше инспиративна. Мене, покрај другите добродетели, ме плени готовноста на ликот што го толкував да се насмее во најтрагичните моменти. А мојот партнер во филмот – се

секавате ли на него? – тоа беше магарето, да, ете тој мој партнер, ми го зацрни животот.

**П: Но и убавицата Наѓа Подерегин беше ваш партнер.**

О: Да, но таа не ми создаваше грижи. Напротив. Но затоа тоа чудо од животното ме научи што значело инает. Слоганот магарешки инает, не бил случајно така често во употреба. Колкупати само го враќавме кадарот поради тој инает, а тој, мојот партнер, никако да влезе во портата. Во една пригода, поведувачки им се на своите магарешки каприци, ја урна цела сценографија на улицата што сценографот Диме Шумка ја подготви со толку грижа и труд.

**П: Во вашиот нареден филм „Волча ноќ“, исто та**

**се својствени на моделот на митскиот јунак.**

О: Да, во „Волча ноќ“ имав мошне интересна задача проучувајќи го ликот на чичко Паун, благороден, истраен и прекален борец, кој, меѓутоа, не им робува на клишеата на идеалниот херој. Тој ѝ пристапил на Револуцијата инстинктивно, насетувајќи ги во нејзините цели слободарските идеали што му ги пренесувале од колено на колено. Тој не е член на движењето на отпорот, ниту на Партијата. Војува и загинува затоа што го мрази непријателот и го сака својот народ. Загинува, реков, како што гинат речиси сите ликови што ги толкувам.

**П: Но секој од нив гине различно, со поинаков сон и, можеби, со поинакви пораки.**



„Мис Стон“ (1958)

**ка, интерпретиравте улога на лик поникнат од нашата фолклорна традиција, со таа разлика што во неговиот душевен свет се појавуваат некои сомневања, па и претскажувања што не му**

О: Да, Мандана, на пример, од „Мис Стон“ кого го убиваат Османлиите, кога тој ја штити далечната туѓинка.

**П: Мандана е една од вашите најдобри и, претпоставувам, најомилени улоги.**

**Како дојдовме до формулата на успехот што ја следи егзистенцијата на овој лик? Дали во тоа имаше позначаен удел режисерот на филмот Жика Митровиќ, во чии филмови секогаш добивате по некоја мошне интересна улога?**

О: Со задоволство можам и по овој повод да повторам дека Жика Митровиќ е мој режисер. Со него воспоставив еден толку близок творечки контакт, што беше доволно тој само да ме погледне, па да знам што бара од мене. Се разбира, умееше искрено да ме налути, да ме доведе дури до бес, или, пак, детински да ме разнежи, или во еуфорија да ми довикне: Браво, Перице, браво.

**П: А каква досетка Жика Митровиќ употреби кога ве преобрази во еден паланечки губитник во филмот „До победата и по неа“?**

О: Ах, да. И тоа е улога скроена, што би се рекло, за мене. Уште додека Симон Дракул го пишуваше сценариото, ми загатна дека подготвува едно убаво изненадување за мене. Се сеќавате на Диме Снагата, клошарот кој спие кај што ќе најде. Но во врска со овој филм имам една анегдота, која навистина ми е драга, бидејќи во неа учествуваше и другарот Тито.

Пулскиот фестивал во 1966 год. беше отворен со филмот „До победата и по неа“. На свеченото отворање присуствуваше и другарот Тито со Јованка Броз. По проекцијата беше организирана свечена вечера на која, покрај другите гости, бев повикан и јас. Изненадувањето, меѓутоа, не беше мало, кога почесниот гостин Јосип Броз Тито ме повика покрај себе и почна мошне срдечен разговор за тукушто прикажаниот филм. Во една пригода ме праша: Па, Прличко, оној камен што го кревавте, дали беше вистински камен? Јас

му велам: Па, другар Тито, ако јас ја доловив илузијата дека е вистински камен, тогаш добро ја одиграв улогата. А другарот Тито, кој, како што знаеме, беше голем љубител на филмот, додаде: Да, ама кога го оставивте каменот, дувна ветер, па се залула и каменот.

**П: А што мислите за улогата на Фезлиев во Гаповиот „Денови на искушение“, работен според драмата на Коле Чашуле „Црнила“? Според мене и оваа улога се разликува од далеку помногубројното мнозинство ликови, кои ги обединува, како што рековме, инспирацијата од нашата фолклорна традиција. Оваа филмска задача е до толку поинтересна што ликот на Фезлиев вие го толкувавте и во театарската поставка.**

О: Да, за оваа театарска улога сум награден на Стерииното Позорје. Но филмскиот Фезлиев, морам да признаам, ми создаде доста тешкотии, сето време бев под впечатокот дека бегајќи од театарските конвенции, бегам и од изворната драма на овој навистина оригинален лик.

**П: Јас како гледач можам да ви потврдам дека автентичноста ја зачувавте и во однос на филмската илузија и во однос на драмата на Фезлиев. Друго е прашањето колку вие сте задоволен од таа трансформација и дали воопшто можете оваа улога да ја поставите покрај улогите од формата на Мандана.**

О: Мандана, знаете, сепак ја издвојувам од сите други улоги. Таа ми донесе, меѓу другото, една Златна Арена, ме одведе во светот, со неа бев во Единбург, во Осло, каде што ми се случи нешто што би посакал секој, и најпознатиот и најомилениот актер, да го запираат на улица и да го молат да повтори неколку ре-

плики од филмот, и тоа не деца кои умеат лесно да се возбудат, туку старици чие срце, може да се каже, прегоре на огнот на изминатите страсти и возбуди.

**П: Прекрасни средби, нема што. Тие веројатно се повторуваат и денес, зашто вие сте навистина во одлична творечка кондиција, вашиот талент сè уште е свеж, потребен и инспиративен, него го доживуваме како жив израз на нашите колективни желби и стремежи. Филмот, очигледно, не ќе се откаже уште долго од вас. А што е со вашата љубов кон театарот? Таа би морала, исто така, да е во мобилна состојба.**

О: Се разбира, иако во овој разговор помалку зборувавме за театарот, кој бескрајно го сакам. Ако бидам докрај искрен, би морал да признаам дека тоа е мојата најголема љубов. Го сакам филмот, ама од театарот не се откажувам.

Разговарал: Г. Василевски

## ФИЛМОГРАФИЈА НА ПЕТРЕ ПРЛИЧКО

- 1952 „ФРОСИНА“ Режија: Воислав Нановиќ
- 1955 „ВОЛЧЈА НОК“ Режија: Франце Штиглиц
- 1958 „МИС СТОН“ Режија: Жика Митровиќ
- 1959 „ВИЗА НА ЗЛОТО“ Режија: Франце Штиглиц
- 1960 „КАПЕТАН ЛЕШИ“ Режија: Жика Митровиќ
- 1961 „СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ“ Режија: Жика Митровиќ
- 1961 „МИРНО ЛЕТО“ Режија: Димитрие Османли
- 1961 „ПАРЧЕ СИНО НЕБО“ Режија: Светомир Јаниќ
- 1962 „ПРЕСМЕТКА“ Режија: Жика Митровиќ
- 1963 „НЕВЕСИЊСКА ПУШКА“ Режија: Жика Митровиќ

- 1964 „НАРОДЕН ПРАТЕНИК“  
Режија: Столе Јанковик
- 1964 „МАРШ НА ДРИНА“ Режија: Жика Митровиќ
- 1965 „ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ“ Режија: Бранко Гапо
- 1966 „ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА“ Режија: Жика Митровиќ
- 1967 „КАДЕ ПО ДОЖДОТ“ Режија: Владан Слијепчевиќ
- 1967 „МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА“ Режија: Трајче Попов
- 1968 „ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ“ Режија: Љубиша Георгиевски
- 1968 „БРАТОТ НА ДОКТОР ХОМОТ“ Режија: Жика Митровиќ
- 1969 „РЕПУБЛИКА ВО ПЛАМЕН“ Режија: Љубиша Георгиевски
- 1971 „МАКЕДОНСКИ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ“ Режија: Ватрослав Мимица
- 1974 „КАПЕТАНОТ МИКУЛА МАЛИ“ Режија: Обрад Глушчевиќ
- 1974 „УЖИЧКА РЕПУБЛИКА“ Режија: Жика Митровиќ
- 1980 „ВРЕМЕ, ВОДИ“ Режија: Бранко Гапо
- 1986 „ВЕЧЕРНИТЕ КАМБАНИ“ Режија: Лордан Зафрановиќ

couraged by the success he had achieved, he decided to establish his own theatre company named Boheme. When the War started he joined the partizan movement and in 1944 became a member of the Kočo Racin partizan theatre group, which after the War developed into the Macedonian National Theatre. It was in this theatre that the talent of Petre Pliško began to flourish and he became the leading figure of Macedonian theatre.

On the film he also manifested great skill in interpreting characters of various genres: from the simplicity of the ordinary man in *Frosina*, to the tragic destiny of the tormented soldier in *The Wolf's Night*:

from the kind and wise freedom fighter – Mandana in *Miss Stone*, to the bureaucratic policeman in *Where after the Rain*. With every one of his film roles he confirms his great artistic sensibility. He has appeared in about fifty films and television plays and in all roles, whether a villain or a hero, a humorous character of a tragic one, he brings out his own personality and individuality.

In his communication with people, Petre Pliško shows a fascinating spontaneity and friendliness, and above all respect and love for the profession that he has devoted his life to and the desire to share that love with anyone who understands its messages.

de Mihailo Lazitch. Suit une période de pérégrination durant laquelle il passe d'une troupe à l'autre jusqu'à se qu'enfin, encouragé par ses succès auprès du public, il constitue sa propre troupe de théâtre sous le nom de „Bohème“. Il entre en 1944 dans une troupe de théâtre de l'armée des partisans, „Kotcho Ratsine“, qui deviendra par la suite le Théâtre national de Macédoine. La force et la richesse de son talent prendront alors leur plein essor et il devient le premier nom de la scène en Macédoine.

Il manifestera les mêmes dons à l'écran pour les métamorphoses et l'interprétation de rôles aussi bien comiques que dramatiques, psychologiques et même épiques. Passant de la simplicité de l'homme du peuple („Frosina“) au tragique du combattant pourchassé („La nuit des loups“) ou de la sagesse généreuse de Mandana dans „Miss Stone“ au bureaucratisme du défenseur de l'ordre dans „Après la pluie“, il reste résolument fidèle à sa sensibilité artistique. Qu'il interprète un personnage négatif ou héroïque, anecdotique ou tragique, c'est toujours sa propre authenticité, son individualité, qu'il incarne dans sa cinquantaine de films cinématographiques et télévisés.

Au cours des entretiens, il montre une spontanéité fascinante et une sociabilité derrière laquelle se dessine son grand amour pour l'art auquel il s'est consacré et le besoin de partager cet amour avec quiconque en perçoit les messages.

## Summary

### PETRE PRLIČKO

Petre Pliško, the doyen of Macedonian theatre and film, was born in Titov Veles, on 13th March, 1907. He went to school in his native town and at a very early age demonstrated his artistic talent. In 1923 he left school and joined Mihailo Lazic's travelling theatrical group. In the following period, Petre Pliško travelled a lot with various theatrical groups, until finally in 1931, en-

## Résumé

### PETRE PRLIČKO

Doyen du cinéma et théâtre macédonien. Né le 13.03.1907 à Titov Vélès. Fait ses études dans sa ville natale et manifeste dès son jeune âge une inclination pour l'art dramatique. Il quitte le lycée en 1923 pour suivre la troupe de théâtre ambulante



# АРТИСТОТ ВО СВЕТЛИНАТА НА ТЕОРИЈАТА НА ИНФОРМАЦИИТЕ\*

МДК 791.44.071.2:007 791.43.01

Сакале ние или не, мораме да се согласиме со фактот дека гледачите, масовната публика, не доаѓа на кино поради режисерот, па дури ни поради темата, туку пред сè поради артистите. Феноменот на филмските ѕвезди е еден од поинтересните проблеми за оние кои ја проучуваат масовната култура. Чувствата на гледачите кон артистот честопати се решавачки и за односот кон филмот.

Па сепак, по проекцијата полесно се дискутира за дејствието, сценариото, режијата, дури и за монтажата, отколку за артистот. И покрај тоа, луѓето најрадо разговараат за артистот. Дискусите за омилените ѕвезди ја креваат температурата кај гледачите и покрај недоволноста на аргументите. Да биде уште полошо и рецензентите во написите и оценките за креацијата на одреден артист наизменично користат неколку стереотипни придавки.

## НЕПОСТОЕЊЕ КРИТЕРИУМИ ЗА ОЦЕНУВАЊЕ

Се вели – да додадеме – и се пишува, дека артистот беше „природен“, при што тоа треба да се разбере како пофалба. Што всушност значи „природен“? Дали, на пример, Џејмс Дин (James Dean) некогаш беше природен? (Да се посетиме на **Источно од рајот** или на **Џин**). Или Цибулски (Cybulski) во **Пепел и дијамант**? Или Џулиета Масина (Giulietta Masina) во **Улица**? Според тоа, дали природноста е непрецизен и лажлив критериум? И на што тој треба да се однесува – дали Тоширо Мифуне (Tosziro Mifune) е „природен“ во **Седумте самураи**? Можеби еден Јапонец е во состојба да одговори на тоа прашање, меѓутоа, тоа за нас не е суштинско. Од друга страна, речиси сите ѕвезди успеваат да бидат природни. Ава Гарднер беше „поприродна“ во **Босоногата контеса** отколку во **Но-**

**ките на игуаната**, додека Лиз Тејлор (Liz Taylor) секако не е природна во својата најдобра улога во филмот **Кој се плаши од Вирџинија Вулф**.

Второ – случајно одбраниот збор – овојпат како негативна одредница е театралноста на артистичката игра. Честопати го слушаме овој аргумент упатен против интерпретаторот. Го употребуваат дури и режисерите–практичари. За што станува збор? Во обичната смисла на зборот се работи за провизорни средства (се знае дека играта во театарот е поизразита, но помалку суптилна). Па сепак, сакаме глумата во филмот да биде „поизразита“. Значи, повторно извесна неточност на поимите. И театралноста е различна. Черкасов кај Ејзенштејн (Eisenstein) беше театрален, повеќе оперски, а театрален е и целиот ансамбл на советскиот **Војна и мир**, заедно со режисерот во улогата на Пјер Безухов. Првата театралност е доблест – втората придонесе за неуспехот на филмот. Во што е разликата?

Свесен сум дека тука споменатите проблеми се полни со парадокси. Освен тоа, имам впечаток дека лаикот, а честопати и професионалецот – не исклучувајќи го и критичарот – стои пред проблемот на глумата беспомошно, без основни рационални критериуми, оставен исклучиво на интуицијата (како и необразуваниот слушател во однос на музиката). Оваа забелешка ја потврдуваат и повеќето режисери огорчени на критиката и публиката поради тоа што никој не се ни обидува да ги објасни произволните оценки.

## ГЛУМАТА И ТЕОРИЈАТА НА ИНФОРМАЦИИТЕ

Разгледувањата содржани во овој напис се извесен обид за систематизација, па дури и за

\* Књига о глумцу, зборник, Стеријино позорје, Нови Сад, март 1979, стр.101–113

теорија на артистичката игра на филмот. Се разбира, авторот е свесен за слабостите во своите размисли како и за фактот дека опфаќаат само мал дел од појавите врзани за филмската глума.

Меѓутоа, ова ќе биде обид за примена на одредена постапка која дава можност за дискусија во врска со глумата. Оваа постапка се заснова на употребата на поимите од областа на кибернетиката.

Примената на кибернетиката и теоријата на информациите на најразличните научни области, помеѓу другите и на хуманистичките, пред сè е израз на помодност (а во исто време сведочи и за банкруство на традиционалните методи на проучување својствени за некои дисциплини), иако е индиректна причина за вртоглавата кариера на кибернетичките термини и формулациите на нивниот универзален карактер. Кибернетиката претендира да стане организатор на науките – нејзините поими и закони треба да станат општи, за да можат да се применат на различни дисциплини; исто така, се случува претставувањето со кибернетички термини да им придава нови и интересни значења дури и на извесни секојдневни забележувања. Пример за оваа можност е, според мислењето на авторот, темата на нашиов труд – филмската глума – која се третира од перспектива на кибернетиката.

Театарскиот артист оперира со своето тело на начин кој суштински се разликува од реалното однесување во вистинските услови на живеење (доволно е да се земе предвид самата сила на гласот со која треба да се говори на сцената). Во театарот на слични преобразби подлегнува и гестот, мимиката или интонацијата. На филмот, меѓутоа, оперираме со човечко однесување блиско на реалното, така што за понатамошното разгледување манифестацијата на артистичката игра по своите елементи се идентификува со однесувањето во животните услови.

Од гледна точка на теоријата на информациите артистот не интересира само поради информационата структура. Со други зборови, не интересира само објективниот, бихевиористички опис на информациите кои доаѓаат од артистот, а гледачот е потенцијалниот консумент. Според научната дефиниција „информација се нарекува секое дејствување на елемент врз елемент или на збир елементи и обратно“. <sup>1)</sup> Под претпоставка дека збирот информации, кои се содржина на артистичките пораки, се користат во секојдневниот живот (евентуално идентичен со нив) не мораме и понатаму да разликуваме „артист“ и „обичен човек“ туку да се користиме со термините „испраќач“ и „примач“.

Бихевиористичкиот опис на однесување не ослободува од обврската разгледување, кое

навлегува во областа на филозофијата и овозможува концентрираност врз практичните аспекти на феноменот какво што е (навидум или вистински) меѓучовечкото разбирање.

„(Господ) им дозволува на душите да влијаат врз другите души со помош (...) на природните знаци, како што се гестот или изразот на лицето, како и со користењето на конвенционални симболи како што се зборовите“ – напишал св.Августин.<sup>2)</sup>

Во обична смисла на зборот исклучително или барем основно средство на разбирање меѓу луѓето е јазикот во својот говорен или пишан облик. Од гледна точка на претходните разгледувања овој вид на пренесување информации – поточно, семантичката содржина на разбирање со помош на зборови или писмо, останува небитен и на маргините на проблемите на глумата.<sup>3)</sup>

Сепак, лесно е да се забележи дека и без зборови сосема лесно можеме да воспоставиме контакт со околината.<sup>4)</sup>

## ГЕСТОВИ И МИМИКА – ИЛИ ЈАЗИК БЕЗ ЗБОРОВИ

Никого нема да го изненади забелешката дека многу наши секојдневни постапки ја имаат тукушто спомнатата вредност на означувањето – одреден гест со раката значи поздрав, друг закана, трет одбивање, и тн. „шипинка“ значи потсмев или подбивање, додека движењето на прстот го толкуваме со „дојди“. Збирот на таквите означувачки гестови можеме да ги наречеме формализиран репертоар на испраќачот. Да истакнеме дека тој е тесно поврзан со примачот, кој поради разбирањето мора непогрешливо да ги протолкува сите знаци. Оттука значењето на секој знак има одреден радиус – некои се, како заканата со тупаница, разбирливи за сите луѓе (при што за некои луѓе претставуваат и поздрав), други, како на пример кимнувањето со глава, се разбирливи за некои културни кругови (како што е познато, Бугарите го интерпретираат тој знак спротивно). Најпосле, постојат знаци со прецизно определен радиус, како што се поздравувањето на масоните или инвертитите – понекогаш кодот на разбирањето им е достапен само на двајца (на пр. такво значење имаше во **Спроти пролетта** треперењето на пламенот на свеќата што ја носи Лаура).

Од гледна точка на глумата – комплексот на формализираните и лесно објасниви постапки е релативно малку интересен. Изгледа дека неговото значење е многу поголемо во балетот, евентуално во пантомимата.

Нас, меѓутоа, во филмот пред сè не интересира основната информација што ја носи физичноста на секој човек – неговиот надворешен

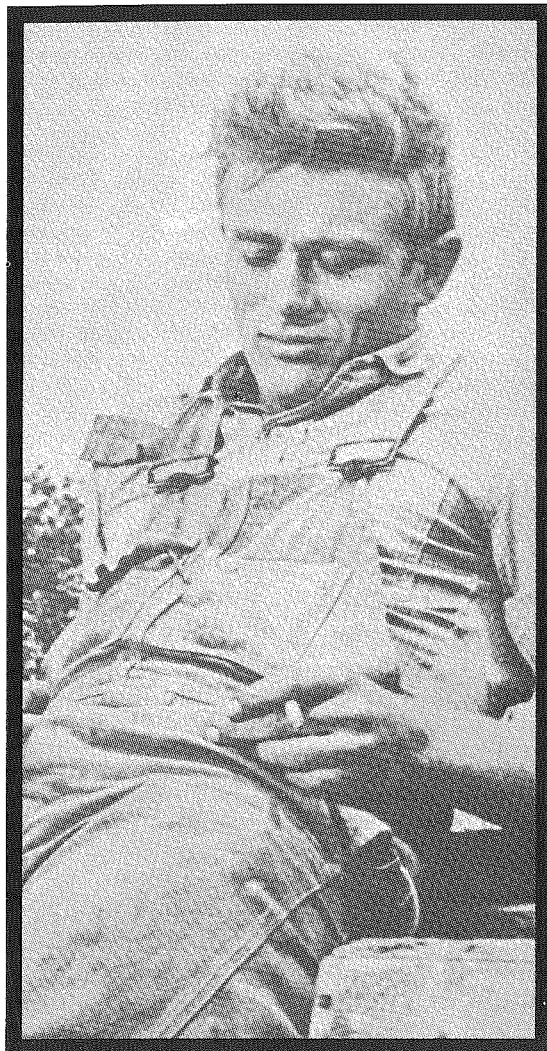
изглед, а посебно изразот на лицето и фигурата.

Во секојдневниот јазик предходните разгледувања ги користиме во формулациите „изразно лице“ или „безизразно лице“, „еднозначно лице“ или „повеќезначно лице“. Во оценувањето на артистите често ги користиме истите термини. Термините преземени од теоријата на информациите го олеснуваат формулирањето на неколкуте практични опсервации. Тоа пред сè се однесува на примачот и на неговото познавање на кодот. Ако оној што ги прима информациите е помалку упатен и ако неговите животни искуства се помали, информациите ќе мора да бидат поочигледно кодирани на лицата на артистите – или поедноставено речено – за филмот ќе мораме да одбереме поизразни и порешителни типови. Оваа забелешка ја потврдува практиката во американските вестерни кај кои обврзува принципот секое лице да е јасен, конкретен знак, кој и дете ќе може да го дешифрира без колебање. На овој начин, некои од специфичните прашања како што се изразот на човековата мимика или гестот, теоријата на информациите ги опфаќа со прецизни термини, дури сугерира извесни средства со чија помош, во случај на потреба, би можеле да извршиме прецизни квантитативни мерења. Одбегнувајќи ги овие крајности ќе се обидеме за момент да се задржиме на информациското разбирање на изразот на човековата мимика.

## ФИЗИОНОМИЈАТА КАКО ИЗВОР НА ИНФОРМАЦИИ

На едно нормално лице можеме да издвоиме неколку посебни „мимични активни“ области – во нив спаѓаат: веѓите, средината на челото, аглите на усните, врвот на брадата, основата на вилицата. Аглите на устата и очите заедно со веѓите во мимичните системи играат решавачка улога.<sup>5)</sup>

Трагајќи по прецизни параметри може да се пресмета количеството на можните и различни мимички положби на секое лице. Со поделбата на елементите произлегува дека аглите на очите заземаат неколку, најмногу неколку десетици положби, аглите на усните се повеќе или помалку слични, исто така веѓите, брадата, а мускулите на вилицата можат да имаат само неколку положби. Збирот на мимичките системи, во согласност со законот на алгебрата, е производ на сите издвоени состојби. Таа пресметка ќе ни овозможи да ги издвоиме сите можни мимички состојби на даденото лице, при што не е тешко да се претпостави дека нивниот број ќе достигне неколку стотици, при што најмалку половината ќе бидат „празни“ состојби, што значи: оние кои не се случуваат нико-



Џејмс Дејн

гаш или пак се наполно неприфатливи за даденото лице.

Споменатите квантитативни методи во анализата на човековата мимика имаат несомнено значење во психологијата (дури и во криминологијата). Очигледно нивната вредност е индиректна во однос на филмот. Таа доаѓа до израз во моментот кога си го поставуваме прашањето – што значи „интересно лице“? Што значи „богатство на изразот на даденото лице“? Во изучувањето на глумата прашањата од овој вид имаат несекојдневно значење.

Квантитативниот аспект овозможува издвојување на лица кои поседуваат поголема или помала количина семантички мимички со-

стојби. тоа не е поврзано само со анатомијата на лицето.

Анатомскиот детерминизам несомнено има свое значење – тој се зема предвид на испитите во артистичките школи и од овој агол евентуално треба да се гледа на натуршчиците. Меѓутоа, за филмот е позначаен информацискиот аспект на физиономијата. Од неколку стотини различни и можни конструкции на лицето се користи само еден дел (слично на користењето на само мал дел физички способности во текот на денот).

Мимичкиот апарат на човекот и неговото користење е функција на личноста – во поголема мерка зависи од психичкото богатство на личноста, а исто така, што заслужува најмногу внимание – од општествената условеност.

Детето располага само со неколку гримаси на лицето. Примитивниот човек ги има значително повеќе, но во споредба со културниот човек, независно од психолошките и анатомските условености, покажува извесно осиромашување во изразот. (На пример, кај примитивните луѓе ретко се сретнуваат гримаси во смисла на иронија или полунасмевка).

Од друга страна, постојат луѓе кај кои богатството на надворешниот израз здобиено со воспитувањето и со она што обично го нарекуваме убаво однесување – се покажува како повисоко од просечното. За нив ќе се рече дека имаат талент на „сугестивен начин на постоење“ – талент да ги изразуваат со мимика прецизно и јасно сите психички состојби.

## НЕЈАСНИ, БАНАЛНИ ИНФОРМАЦИИ

Мимиката е само вештачки издвоена сфера на човечката експресија. Во неа, исто така, спаѓа и гестикацијата или пошироко: експресијата на целата фигура, интонацијата-апарат благодарение на кој ја збогатуваме содржината на искажаните пораки – на понекогаш решавачките информации. (Исказот со ироничен тон, со ироничен израз на лицето или гестот значи нешто спротивно на неговата семантичка содржина). Повторно забележуваме дека луѓето надарени со богатство гестови и интонации успеваат да се разберат побрзо, поцелосно и попрецизно од просечните смртници.

Се чини дека токму во оваа сфера треба да го бараме критериумот на способноста на некој предложен артист – човекот што ќе го гледаме на екранот мора да поседува најголема способност за пренесување на информации – со други зборови, најниско ниво на „шумови“ и „пречки“ за време на „емитувањето“.

Од гледна точка на естетиката на филмот интересни се понатамошните консеквенци на

претходните формулации. Првата се однесува на ефектот на „насочувањата“ или давањето информации на начин, со кој силината на импулсот ги надминува можностите на примачот. Што се однесува до артистот, тоа значи премногу читлива, јасна и наметлива реакција, која е плод на претерано користење на средствата.

Ако се потсетиме на нашите претпоставки за идентичноста на однесувањето на екранот и животот – „насочената“ реакција значи кршење на конвенциите – станува јасен знак (одглумениот гест на очај тогаш добива конвенционализирана смисла, слично на гестот на милиционерот кој го запира автомобилот).

Друг проблем е прашањето на баналноста – на совршено познатите, разбирливи гестови, пози или интонации заеднички за многу луѓе. Јасната информација во уметноста е бесцелна, не одговара на потребите на примачот кој може да се возбуди само во случај на откривање нови или заборавени нешта. Емоцијата поврзана со перцепцијата на уметничкото дело во исто време е поврзана и со одгатнувањето на мислите на творецот кои се шифрирани во делото; ако делото премногу лесно ги открива своите содржини, имаме чувство на разочарување, како и детето кое во играта миженка лесно го пронаоѓа другарчето.

## СВЕДОШТВО НА ДУХОВНИТЕ СОСТОЈБИ

„Душата може да ги има сите движења како на лицето така и на очите, со желба да ги скрие своите страсти, замислувајќи друга душа, дури спротивна, која може да се послужи со нив заради скривање и покажување на своите страсти“.

Оваа маргинална забелешка на Декарт е една од можните дефиниции за глумата. Можноста лажно да се сведочи за состојбата на душата значи основа врз која се заснова вештината на преправање.

На размислувањата за психологијата на артистичката игра се посветени многу дебели томови, бидејќи секој од големите артисти им се исповедал на потомците за своите доживувања, работејќи ги своите големи улоги. Карактеристично е дека овие исповеди секогаш наидуваа на бројни читатели – фасцинацијата од артистичката професија (една од најопасните фасцинации) е стара речиси колку и човештвото.

Кибернетиката, теоријата за информациите, ги третира сите видови меѓусебно разбирање на луѓето од објективна, бихевиористичка гледна точка на описот. Тоа е толку раширено, и покрај суптилните Декартови размислувања и многу сериозни насоки во психологијата го третираат пројавувањето на човековите психички реакции како строго условен и нужен процес.

Во нормални услови радоста автоматски се изразува со насмевка, тагата – со смалување на притисокот и со карактеристична гримаса, гневот – со забрзување на пулсот итн. Поедноставувајќи, можеме да кажеме едноставно дека во нормалниот живот автоматски ги пројавуваме нашите психички состојби.

Кај нормалниот човек (не кај артистот) сите гримаси на лицето и интонацијата на гласот нераскинливо се поврзани со одредени психички состојби. (Во тоа можеме лесно да се увериме позирајќи за фотографија – нормален човек често не успева мило да се насмевне.) А да не зборуваме за тоа обичниот човек да претстави со лицето поинаков израз од насмевката, на пример: прашална неверба или иронично одбрување.

### ИНФОРМАЦИИ ВО СОПСТВЕНА КОРИСТ

Во европската култура многу се почитува прикривањето на големите страсти и преживувања, непројавувањето емоции; способност што овозможува задржување на информациите за сопствената психичка состојба за себе – без обврска да ги поделиме со околината. Ова умење сè уште нема ништо заедничко со глумата, бидејќи оваа формулација единствено се заснова врз емитување лажни информации за психичките состојби.

Бегло разгледувајќи, суштината на оваа појава можеме да ја претпоставиме со две можности: човек кој емитува лажни информации или човек кој ја совладал способноста за слободно изразување на физичноста, поточно на мимиката, гестот, фигурата и интонацијата, уништувајќи го во себе тој автоматски механизам, кој кај нормалните личности предизвикува емитување вистински информации за внатрешните доживувања. Во согласност со Паскаловите фантазии таквиот човек поседува тело составено од посебни „делови што размислуваат“ или тело што ги слуша импулсите на волјата. Овој, по својата замисла, едноставен процес во практиката се покажа многу сложен. Врската на нашата надворешност со психата е толку голема, што прецизното оперирање со сопственото тело одвоено од сопствените доживувања е речиси патолошки симптоматично.

Спротивно на ова може да се прифати состојбата, во која без објективните надворешни побуди, според зборовите на Витвицки<sup>6)</sup> „поради емотивно разбудената фантазија“ доаѓа до психички состојби чии надворешни сведоштва може да се видат подоцна. Тој феномен во својот клинички стадиум претставува случај на хистерија, а во секојдневниот живот во својата полесна форма носи слично, но секојдневно име. Хистерикот (во обична смисла на зборот) лесно се внесува во замислена ситуација, успе-



Грета Гарбо

ва со голема слобода да се принуди на соодветно доживување, на кое подоцна му дава верен израз со своето однесување, мимика и гестикалација. Во двата споменати случаи се работи за емисија на информации без објективна причина што би го принудила испраќачот да доживува состојби поврзани со дадената програма на емисијата. Значи, во двата случаја станува збор за нарушување на извесни нераскинливи врски меѓу објективната условеност и програмата на човековата емисија.

### ПАСИВНИ ИЗВРШИТЕЛИ И ИНТУИТИВЦИ

Од гледна точка на филмската режија претходната формулација за извесните крајности овозможува разгледување на различни случаи на проектот за соработка со артистот. Првата можност – тоа е артистот (поточно „извршителот“, да не се ограничиме само на проблемот на професионалните артисти) кој владее со своето тело да прави движења и гестови наполно одвоени од соодветните доживувања. Историјата на филмот ни дава бројни примери на артистичка игра реализирана со оваа метода. Меѓу нив се вбројува и на пр. Пудовкиниот експеримент со Можухин. На истиот начин работи и Бресон со своите непогрешливи изведувачи.

Во овој случај примерот на Бресон значи извесен парадокс. Методот на ладнокрвна игра со целосно владеење на телото дава резултати пред сè во работа со одреден тип професионален артист. Во тој случај улогата на режисерот

потсетува на работата на сценографот, се заснова врз сугерирање на гестовите, изразот, интонацијата, врз моделирање на ликовите врз надворешните predispozicii на артистот.

Крајно различниот тип на артист – интуитивец, или во согласност со нашата номенклатура, „хистеричен тип“ – бара поинаков начин на соработка. Задачата на режисерот овде се сведува пред сè да му се олесни на артистот (повторно поопшто употребено – „извршител“) во создавањето на сопствена сугестија, која ќе му овозможи да предизвика сопствена физичка реакција. Примери за овој тип соработка се забелешките од психолошка природа на сите режисери кои сугерираат преживување.

## ПРЕПРАВАЊЕ ВО ЖИВОТОТ И УМЕТНОСТА

Она што во светлината на претходните размисли го окарактеризираме како актерска игра, термините на кибернетиката го нарекуваат емисија на лажни информации за сопствените преживувања. Во многу култури позитивно се оценува вештината на прикривање на надворешни знаци на преживеаните емоции. Меѓутоа, давањето лажни информации, воопшто, се смета за злоупотреба.

Во секојдневниот живот, човек кој сака да купува не чекајќи во ред, со изговор дека брза на воз или дека оди во посета на болното дете, се смета за комедијант и тој епитет значи несогласување – во себе содржи нијанса на презир. За луѓето кои симулираат лажни состојби на душата велиме дека се лажни, неискрени; ако тоа го прават уште и така што нивното преправање го дешифрираме, чувствуваме одвратност и презир. Симулирањето лажни чувства е злоупотреба на општествената конвенција, според која човечкото лице, неговото однесување, е верно сведоштво на „духот“. Она што ја прави суштината на актерската професија – во животот е предмет на осуда.

Не залудно во средниот век строгите јапонски закони им ги одземале правата на артистите и ги ставале дури и пониско од лесните жени. Саскиот кодекс од тринаесетиот век ги исклучува комедијантите од општеството, им ги одзема правата и дозволува нивно навредување, така што изречената казна содржела црти на фарса. На Адријана Лакуверр ѝ е одбиено исполнувањето на последната желба, бидејќи ни на смртната постела не сакала да признае дека нејзината професија претставува грев. Ками, сочувствувајќи со неа, пишува дека избирањето на таа професија значи избирање на пеколот<sup>7)</sup>.

Глумата не претставува злоупотреба само за општеството. Актерската игра исто така е во спротивност со човековата природа. Отфрлувањето на природните ограничувања, нарушува-

њето на врската „душа – тело“ (на што се жали Паскал) исто така е злоупотреба според современите категории на природните науки. „Практично земено, неврозата можеш да ја препознаеш – пишува во својот научен реферат Б. Алапин<sup>8)</sup> – кај секој претставник на актерскиот свет.“

Кшиштоф Теодор Теплиц (Krzysztof T. Teplitz) според „State of Mind“ цитира дека „три четвртини од артистичката средина во Холивуд се болни луѓе или се на прагот на болеста, или пак се движат во нејзин правец. Растројствата од областа на психологијата се секојдневни епизоди во филмските фабрики“. Според мислењето на Алапин, една од најважните причини на таа состојба и „нужноста за постојана промена на стереотипното однесување“, што... „го отежнува консолидирањето на зрелата личност“. Со претходно прифатените термини таа состојба можеме да ја окарактеризираме како нарушување на трајните односи помеѓу психичката состојба на единката и програмата на информации што ги емитува таа.

## УСПЕСИ И ФРУСТРАЦИИ НА АРТИСТОТ

Според зборовите на Ками, артистот и по цена на таа злоупотреба постигнува „непрестаен прометејски триумф“.

Атрактивноста на глумата се заснова врз моќта што ја дава сопствената злоупотреба на власта над себе и околината, како и власта над стварноста. Наместо недостиг на вистински живот – измислен живот; наместо ограничување на сопствената личност – непрестајна слобода на избор. Во бројните изјави на артистите ќе најдеме слични мотиви.<sup>9)</sup> Тие се јавуваат кај сите видови извршители. Свеста за нив му е неопходна на режисерот.

Во секој напор на артистот е содржан елемент на залудност и срам. Срамот се јавува поради свеста за злоупотребата што ја претставува глумата – за режисерот, срамот е прва реална пречка во работата со артистот врз проектот. Срамот е поврзан со преправањето – човек не се срами од тоа каков е, туку заради тоа што се труди да излезе надвор од себе, да биде некој друг, да имитира друг човек или чувства што воопшто не ги доживува или за кои нема никаков повод.

Моментот на срам се јавува пред сè во работата со непрофесионалните артисти, обично ги парализира сите добри желби на интерпретаторот, предизвикува фрустрации, човекот наместо да дава лажни информации (нпр. за тоа дека е весел, безгрижен) дава вистински информации за тоа дека е збунет.

Се разбира дека во таквите моменти можеме да се потрудиме да го доведеме артистот во состојба во бараната сцена да ги преживува

вистинските чувства, но ситуацијата ретко дозволува вакви тешки експерименти. Сепак, полесно е да се наведе артистот на автосугестија или ладнокрвно симулирање на сопствена иницијатива (многу е полесно да се пречекори прагот на срамот во друштво).

Противтежа на срамот е празнината, потребата за потврдување, делумно желбата да им се допаднеме на луѓето. Во секојдневниот живот луѓето по таа цена често ја губат својата личност, стануваат артисти во секојдневниот живот, артисти кои се играат самите себеси. Во работата на проектот, рефлексот на согласување за режисерот е основен поттик со кој влијае врз интерпретаторот.

...

Така, размислувањата за филмската глумица, видена низ лупата на кибернетиката, нè доведе на планот на филмот во момент кога пред камерата застанува некој со намера да симулира.

По извесно време резултатите на неговите напори ќе ги видиме во завршениот филм и повторно ќе се постави прашањето: „Дали тоа што го работи е добро? Дали успеала улогата?“

Ми се чини дека на ова прашање имаме подготвен одговор и пред да го изразиме со зборови. Во оценката на работата на артистот интуицијата, непосредното чувство, не може да се замени со ништо. Впрочем, на самиот почеток предупредив дека претходните размислувања нема да дадат никаков одговор на поставените прашања: Дали улогата е добра или не?

Иако, сметам дека со поимите што се обидов да ги воведам понекогаш можат да се аргументираат такви или поинакви чувства: да се разликува лоша улога од неуспешна глумица, лош артистички занает од неконсеквентен сценарист, да се прецизираат забелешките и пофалбите – со еден збор, да се излезе од железниот круг на придавката: природен, изразит, убедлив и така натаму.

Сигурно не е лесно да се отфрлат. Актерската игра буди такви чувства кои со задоволство ги крунисуваме со епитет, меѓутоа многу е потешко играта да се преведе на рационални заклучоци. Од друга страна, оценката што ја плаќа артистот за својот труд не обврзува, нас гледачите, смирено да ја донесуваме.

#### БЕЛЕШКИ:

1. Wilhelm Dichter: Cybetyka w aspekcie teorii informacji. Podst. prob. Techn. Tom. 8.

2. Sw. Augustyn: De muzica. Pisma filozoficzne, PAX 1954 r. IV, str. 58.

3. P. P. Pasolini: Film poetcky. Materialy z I sympozjum nowego filmu. Pesaro 65

4. P. P. Pasolini: op. cit.

5. Por. Paul Guillaume: Podrecznik psychologii, PWN 1958, str. 155.

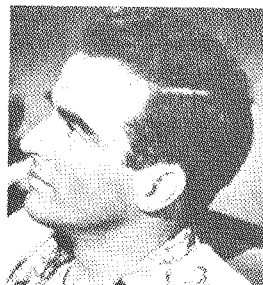
6. S. Witwicki: Psychologia. Ossolineum, 1948, t. I, str. 442.

7. H. Clouzot, intervjuz za „Cinema Nuovo“, nr. 6.

8. A. Camus: Le mythe de sisyphé. NRF, str. 106.

9. B. Alapin: Nerwice – chroba zawodowa aktorow. Mat. Symp. Psychiatr. Lodz 1960.

Превод: П. Гргуревик



## ДЕКЛАРАЦИЈА ОД ДЕЛФИ – ЕВРОПСКА АУДИО-ВИЗУЕЛНА ПОВЕЛБА

УДК 791.44.071 + 792.096.071(100) (093.2)

Мажи и жени, културни дејци, писатели, музичари, артисти, научни работници, академици од Германија, Австрија, Белгија, Кипар, Данска, Шпанија, Франција, Грција, Унгарија, Ирска, Исланд, Луксембург, Холандија, Полска, Португалија, Велика Британија, Шведска, Швајцарија, Турција, Југославија, од цела Европа, дојдоа во Делфи побудени од чувството на итност.

Аудио-визуелната индустрија се наоѓа во состојба на криза и ние сме длабоко загрижени за нејзината иднина во Европа. Оваа Декларација се упатува до јавното мислење и до институциите на Европската заедница.

Со своето сеопшто присуство и со нивната тенденција за хегемонија, аудио-визуелните медиуми станаа витален културен фактор, бидејќи тие претставуваат култура што го опфаќа:

- Правото на секоја единка да ја збогати својата личност преку емоциите и искуствата што се доживуваат и споделуваат и што се стекнуваат со знаење.

- Правото на широката јавност на слободен избор;

- Правото на творците слободно да се изразуваат.

Многу често овие права се оспоруваат како начин за размена на идеи и за унапредување на личниот развој или пак се преземаат од економските сили за да се претворат во нешто друго, освен во инструменти на моќта.

Средствата за спречување на овие тенденции ни се на располагање и наша должност е на владите да им кажеме:

Дејствувајте додека сè уште има време.

Борбата против растечката подвоеност на културните идентитети во Европа е една од вашите должности. Секој има право да ги гледа делата што ги изразуваат неговите национални карактеристики, пред сè на сопствениот јазик.

Гарантирањето на единствено и слободно движење на идеите, информациите и делата е една од вашите должности. Цензурата, мешањето, манипулирањето со политички или со комерцијални цели претставуваат закана за демократијата.

Спротивставувањето на тенденциите за работувачката да го освојува полето на кул-

турата е една од вашите одговорности. Ставете ѝ крај на практиката што води кон комерцијални телевизиски мрежи, како предривик, и за правата на јавноста, и за правата на авторите со злоупотреба на културните дела за рекламни цели. Спречете ги да ги распарчуваат таквите дела, да ги касапат и да ги прават неприродни.

Престанете да го толерирате фактот што тие, под изговор дека со таквите емисии обезбедуваат гледачи, ги продаваат гледачите на рекламните агенции.

Интегритетот и самата иднина на нашите кина и на телевизиските мрежи е ваша одговорност. Во оваа Година на киното и телевизијата, на прагот на 1992 година, кога Европа станува единствен пазар, и на третиот милениум, наша должност е да ги потсетиме владите на нивните должности.

Ова е борба за човечки развој и за демократија. Владите нека се борат за ова заедно со нас.

**ЧЛЕН 1.** Кинематографските и телевизиски творби, што произлегуваат од човечкото искуство и имагинација, се пресуден фактор во тековната култура. Тие се израз на личноста на авторот.

Според тоа, тие не се прост производ како секој друг производ, ниту пак можат да се споредат со некоја услуга.

Европските закони и прописи треба да ја земат предвид оваа посебна карактеристика.

**ЧЛЕН 2.** Сите луѓе имаат право на кинематографските и телевизиски дела што ги одразуваат нивните општествени и културни карактеристики, од кои првата е јазикот; авторот треба да биде поттикнуван, во зависност од неговата улога, да твори на својот јазик. Оваа определба треба да биде една од неговите прерогативи.

Националните и европските закони и прописи, преку финансиска поддршка, квоти и планови за дистрибуција, треба да ги заштитуваат културните и јазичните карактеристики.

**ЧЛЕН 3.** Потребен е заеднички напор на сите влади од разните европски земји за да се поттикне развојот на филмската и на телевизиската производна индустрија во економски послабите земји.

Европските институции, особено европските заедници, мораат да следат ефикасна политика за поддржување и зачувување на малцинскиот национален израз.

**ЧЛЕН 4.** Само лице или лицата кои го создаваат кинематографското или телевизиското дело – имено режисерот, писателот на оригиналниот текст, сценариото и дијалогот, и композиторот на музиката – треба да се сметаат како автори на делото.



Правото на сопственост што е применливо, како ексклузивно и валидно секаде во светот, треба да му се признава на авторот и од моментот на создавањето на делото. Ова право треба да го опфаќа како моралното право, што треба да биде трајно и неотуѓиво, така и економското право.

ЧЛЕН 5. Моралното право на авторот треба да го заштитува името на авторот, статусот и делото на авторот, кое јавноста има право да го види во онаа форма во којашто е создадено.

Моралното право треба да го содржи и правото секој автор да бара авторство за своето дело и да се спротивставува на секакво отуѓување на дел од делото, било преку додавање, бришење и модифицирање во било кое време.

Конечната верзија на делото треба да биде составувана од режисерот.

Целосно треба да се почитува ликот и интерпретацијата на артистите кои го изведуваат аудио-визуелното дело.

ЧЛЕН 6. Почитувањето на достоинството и на независноста на секој творец, на авторите и артистите треба да подразбира гарантирање средства за да можат тие да живеат од производот на нивната работа.

Ниту една власт, ниту пак некој национален или европски закон не смее да го лиши авторот од неговото ексклузивно право да преговара, самостојно или колективно, за условите според кои треба да врши дистрибуција на делото и за условите за обештетување на авторите; било каква форма на законска или принудна дозвола треба да биде забранета.

ЧЛЕН 7. Едно кинематографско или телевизиско дело не постои вистински сè додека не се прикаже во јавноста.

Авторите на аудио-визуелните дела имаат право на постојано прикажување на нивните дела во согласност со корисноста на професиите. Ако ова не успее, авторот повторно треба да си ги поврати правата врз делото.

ЧЛЕН 8. Поради неговата витална општествена улога, масовното аудио-визуелно комуницирање треба да се смета како вршење јавна услуга.

Начинот на финансирањето на кинематографската и на телевизиската продукција е од битно значење. Тоа им дава право на финансиерите да донесуваат одлуки што можат или не можат да се применуваат, во согласност со творечките намери и независноста на авторот.

Јавните власти во секоја земја и на европско ниво се тие што треба да го унапредуваат творештвото преку нивната витална поддршка и преку разните извори на финансира-

ње, за на тој начин да ја помагаат самостојната продукција.

Со плановите за давање помош и поддршка на кинематографската и на телевизиската продукција треба да се дава придонес за оваа цел.

ЧЛЕН 9. Концентрацијата на средствата за производство и за дистрибуција во рацете на мал број поединци или во мултинационалните компании ги загрозува сите демократски права.

Секаков вид цензура, било директна или индиректна, мора да се укине.

Самостојноста на уметничкиот израз мора да се заштитува од политички или комерцијални притисоци.

ЧЛЕН 10. Кинематографските дела во прв ред треба да се прикажуваат во кината. Јавноста има право да ги гледа во кината.

Во европските закони и прописи треба да биде внесен хронолошкиот ред по кој ќе се обезбедува и гарантира ваквите дела да се прикажуваат во кината.

ЧЛЕН 11. Секое лице мора да има пристап до секоја информација и до секое кинематографско и телевизиско дело. Тоа е истовремено гаранција против секаква манипулација со политички или комерцијални цели.

Јавните власти на национално и на европско ниво треба:

– да обезбедат слободен пристап за сите средства за јавно информирање;

– да се залагаат во програмирањето на средствата за јавно информирање да се почитува општествениот и културниот плурализам, да дејствуваат против обезвредувањето и намалувањето на вредноста и да ја поддржуваат слободата на изборот и практикувањето на критички дух.

ЧЛЕН 12. Јавноста има посебно право, различно од правото на авторот, но во прилог на неговото право, да ги гледа делата во нивната интегрална форма, особено без да бидат прекинувани со реклами.

Јавноста има право на целосна и објективна информација за содржината на емисиите. Таа мора да е во состојба да учествува во изборот на емисиите на средствата за масовно информирање.

ЧЛЕН 13. Како доминантна форма на комуникација денес, аудио-визуелните медиуми се закануваат да ја зголемат тенденцијата на пасивност меѓу младите луѓе. Во исто време, овие средства можат преку делата што ги прикажуваат, да ја стимулираат креативната имагинација, да го поттикнат обновувањето на јазикот, да воведат критички став во следењето на ликовите и да ја стават мислата во движење.

Кинематографската и телевизиската уметност треба да си го најдат своето место во образовните системи во земјите на Европа.

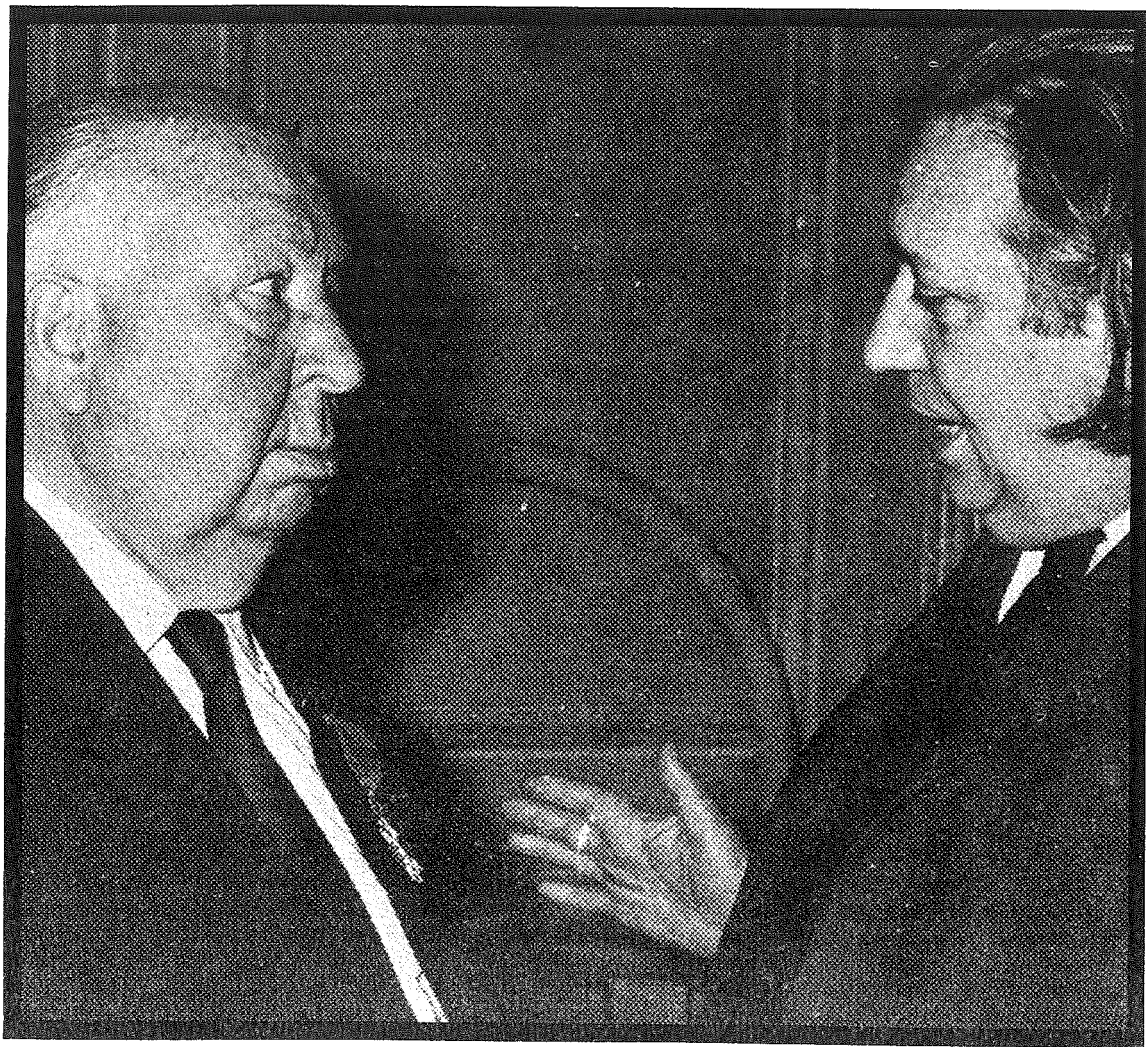
Развојот на специјализираното техничко учење, приспособено на сегашниот и на идниот технолошки напредок, ќе биде најдобриот стимуланс за уметничка креативност, најдоброто охрабрување за критичко и интелектуално учество во рамките на единствениот плуралистички и демократски систем.

**ЧЛЕН 14.** Сочувувањето и обновувањето на аудио-визуелното богатство на нашите земји, кое е сериозно запоставувано, е примарна задача на сите политички и културни власти.

Треба да биде формирана комисија на европско ниво што ќе ја преземе оваа одговорност.

На тој начин аудио-визуелното богатство, слободно достапно, во очите на сите треба да сведочи за нашето време.

*Хичкок и Лангло*



Благоја Куновски

МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ – вчерз, денес и утре

# БУДЕЊЕ ОД СОНОТ ИЛИ...?!

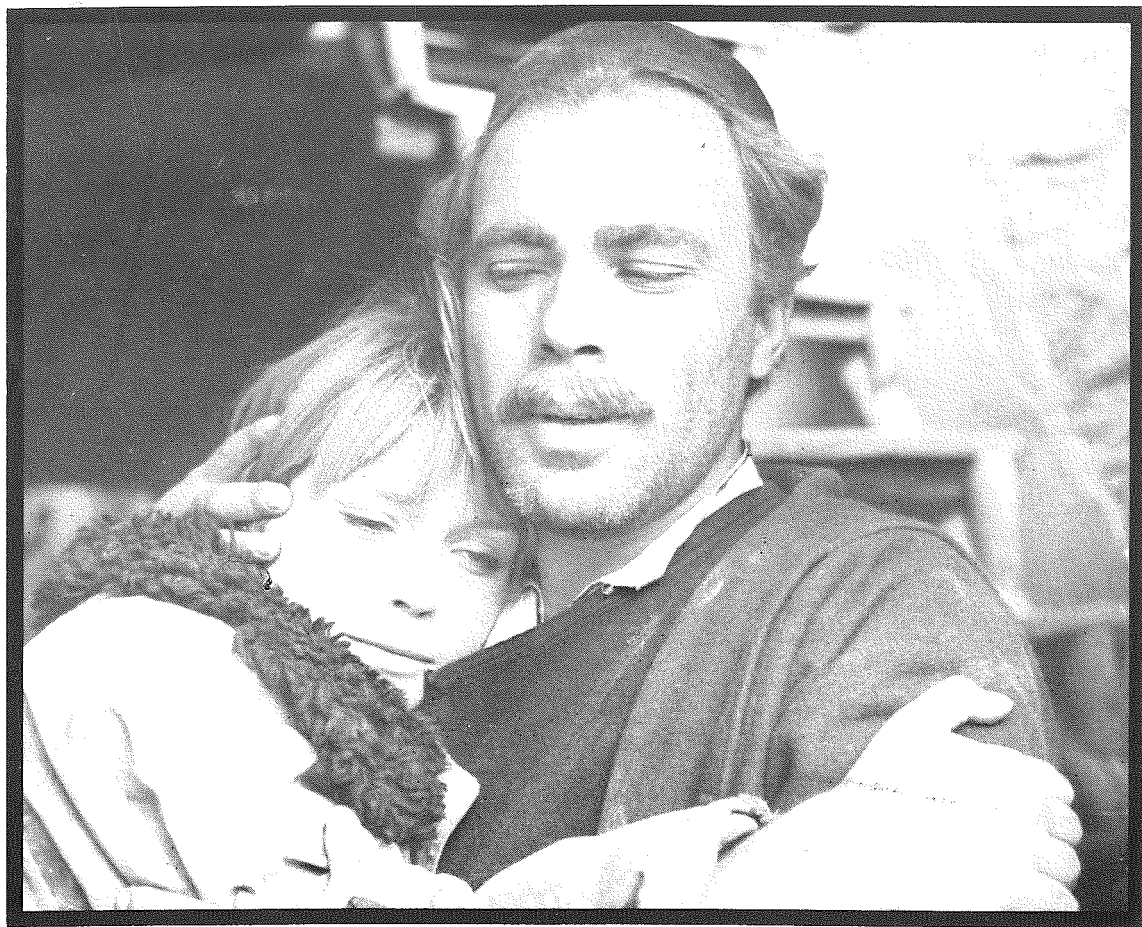
УДК 791.43(497.17)(049.3)

Некој веднаш ќе праша: „Будење од кој сон“?—зашто има добар и лош сон. Па и од едниот и од другиот вид, во зависност од кој агол се поставуваат работите. Будењето од добар би подразбирало спиење на ловорики, што ќе рече, да се сонува за некогашните најголеми успеси на македонскиот документарен и краткометражен филм, на времето од средината на 70-тите кога на Белградскиот Мартовски фестивал селекцијата на „Вардар филм“ еднопозруго го освојуваше Златниот медал за најдобра продукција и кога во истите тие години воедно се освојуваа Гран-при медали за најдобри филмови: „Австралија, Австралија“ на Столе Попов (76 –та год.) и „Тулгеш“ на Коле Манев (77 –ма год.) или Златен медал за филмовите на Дарко Марковиќ: „Граница“ и „Стоп“ (76–та год.) па Златниот медал за „Адам“ на Петар Глигоровски, или специјалната награда на жирито во Анеси и Сребрената мечка во Берлин за неговиот анимиран филм „Феникс“ (во истата 77 год.). Натаму, спомените во „Добриот сон“ регистрираат уште: Гран-при на фестивалот во Оберхаузен за извонредниот документарец „Дае“ на Столе Попов и неговата номинација за Оскар во 1979–тата, а за крајот на 70–тите уште и Златниот медал за Мето Петровски на Мартовскиот фестивал за неговиот филм „Голгота“. Ехото на овие успеси во документарната и краткометражната продук-

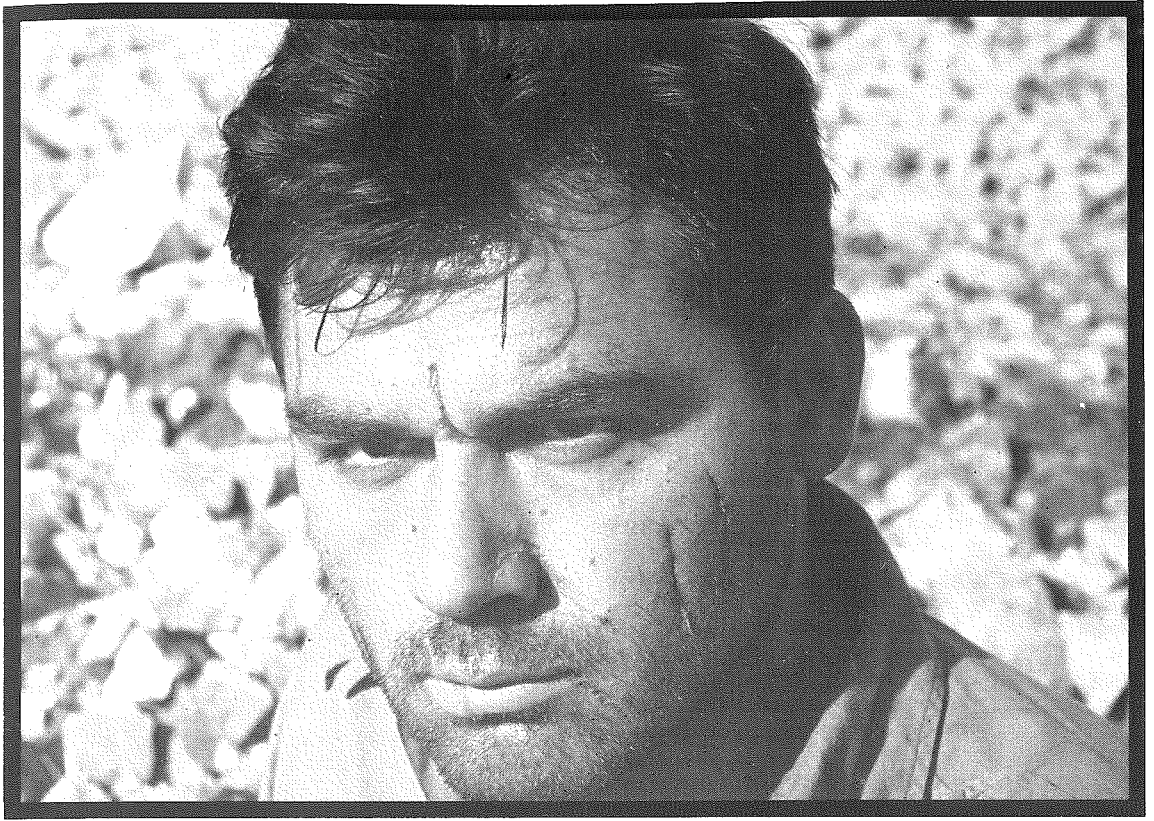
ција, што тогаш беше плод на релативно воспоставената континуирана авторска и жанровска афирмација, иако со намален продукциски квантитет продолжи и во 80–тите, па на почетокот, во анимираниот жанр Дарко Марковиќ во Белград го освои Златниот медал за филмот „Рака“, а во истата 80 –та година на фестивалот во Оберхаузен и наградата на меѓународната критика ФИПРЕСЦИ. Исто така, потсетување на некогашните славни времиња беше и освоената Гран-при на ветеранот Трајче Попов на Мартовскот фестивал во 1983–тата за неговиот одличен документарец „Ликвидатор“ и конечно, последната од светлите ѕвезди на „убавиот сон“ за успесите на македонските документаристи и аниматори, индивидуалниот дебитантски настап на Афродита Марковиќ, која појавувајќи се самата како единствен претставник од „Вардар филм“, најнапред освои Златен медал на Мартовскиот фестивал за својот првенец „Апартман 8“, за идната, 87–ма година, да триумфира со освојувањето на Гран-при на I–от Југословенски фестивал на анимираниот филм во Титоград. Следната, 88–ма година, само повторен настап на Афродита Марковиќ со вториот филм „Најтешкото“ и неколкуте етиди на Боро Пејчинов, а годинава само 2 пријавени филма за Мартовскиот фестивал: „Календар“ на Мето Петровски (скромно учество во конкуренцијата на Мартовскиот фе-

стивал, а потоа и во селекцијата на Краков) и вториот документарец „Нерези“ на Зоран Младеновиќ (надвор од конкуренција). Со тоа и завршува приказната за успехите на „Вардар филм“ и неговите автори во реминисценциите на „убавиот сон“. А убавините на тој сон не обврзуваат да се потсетиме најнапред и на успехите на Бранко Гапо со неговите два целовечерни играни филма „Време без војна“ и „Најдолгиот пат“, до најголемите резултати на македонскиот игран филм сврзани за триумфот на досега најнаградуваното дело „Среќна Нова 49-та“ на Столе Попов и триумфот на Пулскиот фестивал во 1986-тата, за идната, ехо на тој триумф да претставува Златната арена за најдобра режија на дебитантот Владимир Блажевски за неговиот филм „Хај-фај“. Ете, тоа би бил првиот дел на приказната за успехите на македонскиот филм во „убавиот сон“, од кој, некој ќе рече дека и не треба будење, наградите и успехите од предходните години сè уште „греат“. Но постои и будење од „лошиот сон“ во кој

како во кошмар нашите филмаџии се затечени пред некаков сид-екран на кој веќе не се прикажуваат нивни филмови, зашто ги нема повеќе, а ако го пробијат тој сид, внатре во бунилото на „лошиот филмски сон“, нема да најдат на светлина што ќе значи излез од кошмарот, туку наидуваат на магла во која тешко се препознава патот кон новите филмови, ако таков пат воопшто постои. И тука пукнува „лошиот сон“, а, како и да е, и од него и од оној убавиот секогаш мора да дојде до будење, се разбира од разни причини (во првиот не чини премногу занесеност од успехите кои се веќе минато, во другиот тешко и да се издржи зашто, пак, тој како да не се разликува од стварноста, како да се претопува во неа, што ќе рече на јаве, како да се гледа истата слика на белиот сид-екран на кој не се прикажуваат македонски документарци, анимирани или целовечерни играни филмови—од проста причина, зашто ги нема. А на прашањето зошто ги нема одговорот е отрезнувачки суров и материјално



„Време без војна“ (1969)



„Црно семе“ (1971)

банален, но најмногу до реалноста и логиката—нема филмови затоа што нема пари. Така парите за македонскиот филм полека стануваат „отепувачка“, па во овие немилосрдни инфлациски времиња, кога луѓето немаат ни за гола егзистенција, се наметнува и дополнителното прашање: дали беспарицата се заканува да го ликвидира македонскиот филм т.е. македонската филмска продукција и колку во услови на испостена и осиромашена македонска економија може да се има надеж и илузии за загарантирано културно—духовно егзистирање на филмското творештво чиј хендикеп—големо материјално чинење, од денес па во обликска и подалечна иднина, го доведува во прашање. Зашто, едно се воздишките и занесувањата во надградбата, за национално—културниот идентитет, а друго е соочувањето со економската стварност во општата македонска база, што во услови на пазарно стопанисување и културата ја доведе до просјачки стап претворајќи ја во најсуровиот можен дериват на економската немилосрдна логика и самата да биде третирана како стока што небаре ќе мора да се бори за своето издржување т.е. самоиздржување, детерминирана од тоа како се продава на

филмскиот пазар. Простата сметка вели: дваесетина стари милијарди за еден документарец или 50 за анимиран филм, а во случајот на целовечерниот игран филм сметките предизвикуваат вртоглавица: стандарден филм со „најгерилска“ реализација (што го подразбира системот на ад—хок филмска група чии членови однапред влегуваат во ризик, без гарантирани хонорари, а кои доаѓаат по комерцијалната дистрибутрескорепертоарска реализација, што ќе рече по проверката на филмскиот пазар) што значи бројка од 250 стари милијарди, додека редовната продукциска реализација во нерамноправната трка со инфлацијата се движи околу 500 стари милијарди, со постојаното отчукување на инфлацискиот часовник, зашто филмската лента чини во долари и т.н. Оттаму и мачното чекање и пролонгирањето на снимањето на најновиот филмски проект на „Вардар филм“: „Приказна од дивниот исток“. Соочен со необезбедени, негарантирани средства од домашни извори, а паралелно и со сопствениот анахроничен статус на класичен продуцент кој треба да води сметка и за својата проста репродукција (одржувањето на зградата, на опремата и плаќањето на вработените режисе-

ри и други филмски работници од платниот список) продуцентот „Вардар филм“ мораше да бара излез и решение за реализација на својот најнов проект со странски партнери. Но, иако се чини дека за некој странски продуцент е полесно да уфрли во „игра“ половина или цел милион долари (што е минимална цена на чинење на еден целовечерен игран филм за западни сфаќања, а за нас предоволна, што најефикасно се покажа во случајот, на пример, на филмот на Кустурица „Дом за бесење“, за чија реализација американска „Колумбија“ обезбеди, за нивни резони, минимални средства од милион и неколку стотини илјади долари, што сепак беше оптимална гаранција за рекордно безгрижно снимање во траење од 9 месеци) во случајот на „Приказна од дивниот запад“ барањето странски доларо-дарител тешко оди. Првиот партнер ученуваше до степен на губење на авторскопродукцискиот и кинематографско-културен идентитет, а вториот, кој се уште не го дал последниот збор, секако пред да ги вложи доларите ќе бара свои права за комерцијална исплатливост на проектот. Столе Попов не е меѓународно афирмиран како Кустурица, но е сепак автор чии креативни кредити и меѓународни успеси се однапред гаранција за некој странски партнер. Случајот сакаше сценариски и жанровски проектот да е дело од историска епоха, што ќе рече костимиран и со неколку спектракуларни секвенци, а амбициите однапред се покажани и со меѓународниот кастинг што автоматски го има предвид меѓународниот филмски пазар. Тоа е за наши услови скап проект, па затоа и неговата реализација мораше да биде доведена во врска со странски партнер, конечно, со таков авторски тандем, сценаристот Горан Стефановски и пред сè режисерот Столе Попов, секој продуцент има право својата шанса да ја бара во копродукциски зафат со странски продуцент. Од друга страна, ако ваквите поскапи проекти се повеќе инцидентни случаи, тогаш што станува со, условно да ги наречеме, помалите проекти чија реализација чини далеку поеветино, што значи, нив може да ги покријат домашните извори, од фондовски планираните при РЗК, преку вложувањето на домашни југословенски партнери до партиципациите на други средства што би биле обезбедени врз база на Општествениот договор за унапредување на филмската дејност во Македонија. Најнепожелно од сè е кога планираните средства за еден целовечерен игран филм и 5 до 10 краткометражни филмови од фондот на РЗК (притоа со воспоставениот принцип да се финансира програма т.е. конкретен филм, конкретни сценарија), не се користат затоа што нема квалитетни сценарија. Случајот со загрижувачки стагнантната документарна, и краткометражна продукција од почетокот на 80-тите

до денес, значи цела деценија со елементарно живуркање до „истребување“, со по еден до два филма пријавени на Мартовскиот фестивал или пак скромното одржување на илузијата за континуитет во играната продукција со минатогодишната комедија „Викенд на мртвци“, а еве веќе годинава со прекинатиот синџир кога во Пула ќе нема македонски претставник, сведочи за акутната материјално-креативна криза што е веќе претворена во хронична во македонската филмска продукција. Притоа никако не треба да се помириме со сознанијата за економско-инфлациските тешки околности, овој пат побргу би рекле дека поопасно и од беспарицата е немањето домашни, македонски филмови кои би морале да бидат вградувани во традицијата и наследството за идните генерации, во нашето национално културно-духовно живеење и легитимирање. А каков продукциски и кинематографски легитимитет, конкретно во играната продукција, му нудиме на домашниот, а потоа и на странскиот гледач— од првиот игран филм „Фросина“ реализиран во 1952-та година до последниот „Викенд на мртвци“ од минатата година? Биланс од 36 играни филмови, значи во просек по еден филм годишно, што, за споредба, е просечна едногодишна продукција на нешто поразвиена кинематографија, или 3-4 годишна играна продукција во Србија. И дали таквиот рекордно скроман биланс треба и натаму да го доведуваме во прашање и што треба конечно да се стори за македонската продукција да се стабилизира на 1-2 целовечерни играни филмови (првиот од самостојни републички извори, вториот како југословенско-странска копродукција) и десетина документарни и краткометражни филмови? А како голема опомена за сите директно и индиректно сврзани за судбината на македонскиот филм треба да биде непростливото и ненадоместливото жртвување на документарниот и анимираниот филм, првиот затоа што најмногу не задолжи со големата традиција и со мноштвото успеси, а вториот што кратко но успешно траеше за на крајот да биде препуштен на одумирање заедно со оние кои го создадоа (кога велиме одумирање, мислиме на тоа дека анимираниот филм згасна во „Вардар филм“ а неговите творци, доведени до точката на егзистенцијално-креативната деморализација, мораа да бараат чаре—Дарко и Афродита Марковиќ по сè изгледа засекогаш во Лондон, Боро Пејчинов повеќе свртен кон загребското студио, Петар Глигоровски со тотално загубената волја да изигрува аниматорски Дон Кихот кој се бори со ветерните мелници на една игнорантска средина.

Од друга страна не мал фактор за обезбедување посигурна креативно-репертоарска филмска продукција е и телевизијата која по

примерот на југословенската (белградската, загребската, љубљанската и сараевската) и пошироко европските (РАИ, ВВС и Антен-2 во Франција) би требало да се вклучува во копродукциски зафати со расположливиот кадровско-технички потенцијал во „Вардар филм“ со што би ги задоволувала како својот програмски филмски интерес така и поширокиот национално-кинематографски. Во подразбирливото продукциско партиципирање секако остануваат уште: дистрибутерот „Македонија филм“ (и самиот веќе регистриран за филмска продукција) и кино-прикажувачката мрежа во републиката, кои и покрај самостојното, специфично соочува-

ње со кризата на гледачите во кино-салите, а како резултат на феноменот на видео-касетската експанзија и видео-пиратството, сепак стојат на располагање како рамноправни копродукциски партнери во обезбедувањето оптимална едногодишна филмска продукција. За сето тоа генерално се потребни и брзи реструктурирања и адаптирања на новонастанатите закритости на филмскиот пазар, а сè во интерес на македонското уметничко филмско творештво, за нашиот филм во иднина да не биде така драстично соочен со Хамлетовското: Да се биде или Не! или она другото еднакво незгодно прашање: Quo vadis Македо-филму!?

Слободан Петровиќ

# ДНЕВНИТЕ ГЛАСИЛА

# И ФИЛМСКАТА КРИТИКА

МДК 791.43.072.3:050 + 070 (049.3)

1.

Секако не е неопходно да се изведува сиот спектар аспекти за да се аргументираат местото, улогата и значењето на филмската критика воопшто, посебно на критиката што е конститутивен (или барем така треба да биде) дел на културните страници во дневниот печат. Но, наспроти можниот пежоративен призвук на синтагмата „дневна критика“ (или: „новинска критика“), неоспорен е фактот дека токму таа – како најчеста, најмасовна, а според тоа и со најголемо можно влијание – има исклучително важно место и претставува одговорен општествен и културен чин.

Посебно треба да се оддели нејзиното влијание врз процесот на формирањето и поттикнувањето на интересот за филмската уметност, врз збогатувањето и проширувањето на видците меѓу помладите гледачи-читатели, изградувањето и изострувањето на естетските кри-

териуми, како и врз создавањето поповолна општествена и културна клима спрема филмот и филмското творештво. Оттука, не ни е туѓо, туку напротив, сè поприсутно е сознанието за критичката мисла како составен, неразделен сегмент не само на кинематографската дејност туку и пошироко – како значаен чинител во културната сфера.

2.

Критиката на критиката, посебно на филмската, е присутна на нашиве простори колку и критиката, а најжестоката е кога доаѓа од авторите на вреднуваните филмови и од потписниците на освртите што се јавуваат во специјализираните филмски списанија. Што е тоа што критичарите ѝ го забележуваат на критиката или, да прошириме, на кои пунктови се задржуваат критичките тонови што им се упатуваат на филмските рецензии од разни страни, а со тоа и

на страниците и на весниците во коишто се објавуваат? Разбирливо е што одговорот не може да се опфати со еден именител за сите гледишта од кои тргнува критиката на филмската критика, па затоа, без амбиција да направиме анализа, ќе се обидеме да регистрираме само некои од најчестите, а и најважните забелешки.

Мошне често, на собираите посветени на филмот, особено кога во фокусот е филмската критика, се повторува една прастара констатација за наследениот, односно за граѓанскиот вкус на нашата критика. Според застапниците на таквото гледиште, нашата филмска критика го користи граѓанскиот мисловен систем, традиционалистичкиот естетски пристап во вреднувањето на уметничкото дело и, потпирајќи се врз граѓанскиот систем на валоризација, најчесто е прагматична и популистичка.

Прифаќајќи некои од ваквите забелешки, треба да се посочи настојувањето одредени појави да се прогласат за општи состојби, а притоа да не се изврши потребната диференцијација и да се прифатат сите условености во кои егзистира критиката, посебно кога е во прашање основната функција на дневната критика.

Имено, една од првите задачи на дневната критика е да биде брза, да се појави во колку што е можно покус временски период по проекцијата на одреден филм. Практично, дневната критика се пишува за помалку минути од вообичаената должина на филмската проекција, иако за подготовките, за процесот на снимањето и дефинитивната обработка на филмот минуваат една, две, три па и повеќе години. Критичарот, според тоа, во два часа треба да го перципира финалниот производ на екипниот труд од неколку години и сето тоа да го смести на одреден, обично клиширан простор, веднаш по проекцијата и не подоцна од час-два размислување и пишување. Присилата да се пишуваат инстант критики се објаснува со фактот дека критиката не смее да доцни, што е рамно – според своевремената оценка на еден наш познат теоретичар – на акт на аморалност, доколку ја испревари сиот можен општествен механизам, ако чека на помирен тек на размислувањата, кога ќе дозволи да ја превјасаат сите познати вонфилмски и вонестетски појави од придружен карактер“.

Меѓутоа, ако брзината е императив, тоа е истовремено и најголемата тешкотија и најголе-

„Среќна Нова 49“ (1986)





мата опасност за неа, зашто во трката со времето и пред заканите на моралниот чин, дневната критика често се сведува на одоколно опсервирање и се лишува од можноста за поаналитичен приод кон делото – толку колку што дозволуваат времето, просторот и, да не забораваме, потребите на консументот.

И во самите редакции постојат проблеми во однос на третманот на филмската критика. Често се инсистира критиката да биде директна и уште со првата реченица да се определи за или против филмот (ако тоа веќе не е задоволено во насловот на рубриката!). Критиката е најчесто до педесетина редови, при што критичарот е поставен пред дилемата што да оддели и кои релевантни факти да ги смести во тој ограничен простор и за одредениот читачки профил.

### 3.

Односот на нашата критика кон домашниот и кон странскиот филм исто така е прашање што заслужува посебно внимание. На тоа особено инсистираат одредени филмски кругови и автори – откако нивниот филмски производ ќе биде изложен на сериозни критички забелешки. Тогаш – а поретко во други пригоди – напомош се повикува тезата за тешкото ослободување од наследените односи кои, по правило, знаат за два критериума: еден за домашниот, друг за странскиот, при што за домашниот важат арсеналите со најотровна содржина, а за странскиот се користи материјал од антологијата на апологетиката.

Секој непристрасен поглед на критиките во југословенскиот печат ќе го потврди сосема спротивното, така што се чини депласирана потребата од некаква контрааргументација. Проблемот е, како што се чини, во нешто сосема друго. Пишувајќи по еден повод за филмската критика, Вицко Распор, еден од доајените меѓу филмските работници, а и едно од најзначајните имиња во повоената југословенска критика, забележа: „Штетни појави во нашата филмска критика претставуваат и оној вид написи во кои, со најголемо задоволство, се врши детална анализа на негативните и послабите места во филмското дело, а сосема молчешкум, или само со неколку фрази, се минува преку позитивните напори во одделни делови или во целината на филмот“.

Актуелноста на овие редови останува и денес, иако се напишани во далечната 1950 година!

### 4.

Последниве неколку години мошне често се среќаваме со уште една синтагма: марксистич-

ка критика. За тоа сведочат разни советувања, симпозиуми и трибини, почнувајќи, на пример, од бањалучкиот симпозиум „Марксистичката естетика и критиката во филмската уметност“ (1975), потоа загребските разговори на тема „Проблемите на филмската критика денес“ (1979), трибината на „Филмска култура“ (1979), трибината на Марксистичкиот центар на СК на Белград, „Филмското творештво, критиката и публицистиката“ (1979), па сè до скопскиот симпозиум од истата година „Филмската критика и филмските автори – очи в очи“, и други.

Поентата на сите такви и слични дебати е дека постојат огромни диспропорции меѓу декларациите за потребата од марксистички пристап во филмската критика и примерите од практиката. На тоа обично му претходат расправите на многупати разгледуваната тема: Маркс, Енгелс и естетиката, при што се навраќа кон нивните резултати.

По тие мошне долги богати размени на мислења, во животот сè останува исто: весниците излегуваат со или без филмска критика, а во стручните списанија, таму каде што е најнормално да се појавува, марксистичката критика е присутна само во функција на одбележување на одреден разговор за потребите да се применува марксистички пристап во филмската критика.



„Среќна Nova 49“ (1986)



ГОДИШНИНИ

Ранко Маринковиќ

# ЧАПЛИН\*

100 години од раѓањето на Чарли Чаплин

791.44.071.2 + 791.43(73)(049.3)

Животот на кој било сверилник ни се чини како идила спрема животот на општеството, во кое има несреќа да живее меланхоличниот скитник Чаплин. Тоа не е ни живот на ненаситни сверови, тоа просто е живот на повампирени нешта, подивени автомати, кои се борат за своето место во просторот, кои меѓусебно се тепаат и кршат, повеќе според физичките закони на движењето и непроникливоста отколку според некои внатрешни, афективни, човечки (или дури и животински) импулси. То е автоматска антипатија на предметите, куклите, марионетите, чии конци ги држи во рацете една лудачка цивилизација која од луѓето направила автомати, а од животот монструозен механизам, во кој секое спонтано „поетично“ движење е не само излишно, туку и опасно.

Во Чаплиновите филмови нема психолошки судири, судири на идеи, бидејќи кај неговите луѓе и нема психологија. Тие имаат само тело, диво, бесно, сурово тело, па и судирите се наполно телесни. Се судираат тела со тела, директно и брутално, се кршат меѓусебно и се уриваат, паѓаат и стануваат... Воопшто, Чаплиновите филмови се полни со паѓања, удари, тепања, тупаници и секакви малтретирања на телата. Се треска немилосрдно, каде што ќе се стигне: противникот треба да се скроти физички, како нешто бесно... А низ тоа ниско и сурово мачилиште возвишено поминува поетски возвишената мечтателска појава на скитникот со наивна душа на дете, кое со поглед полн со доверба гледа во животот пред себе. Но животот е полн со подмолни заседи... но Чарли на навредите одговара со навреди, на ударите со двојни удари, и добро рече еден писател дека Чарли не одмаздува за сите клоци што не сме ги треснале во задникот на некои луѓе.

\*Текстот на Р. Маринковиќ е дел од есејот „За механиката и поетиката на филмот“ GESTE I GRIMASE (eseji i kritike) Znanje – Zagreb 1979 стр. 219 – 226

Само човек кој еднаш напишал: „Во оние далечни денови се борев со гладот и со стравот од утрешнината, со непрестајниот страв од утрешнината. Никаков просперитет никогаш не ќе може да ме ослободи до тој страв. Јас сум како човек кој е опседнат од некој дух, дух на сиромаштија и неволја“<sup>1</sup>, само таков човек можел со онолку сарказам и гротескна елеганција да го прикаже гладот во филмот „Потера по златото“. Чарли вари еден од своите прочуени чевли, како стара и тврда кокошка, некаде во снежните пустињи на Алјаска, и потоа со грижлива деликатност на домаќинка му ја сервира на добродушниот голем Џими, кој од глад халуцинира и скоро станува човекојадец. Гладот, кој ги поврзувал како заедничка судбина со непосредни човечки врски, одеднаш го покажува своето сверско лице и ги поврзува со односи што постојат меѓу гладно животно и неговиот плен.

Чаплин еднаш рекол за себе дека е „сентиментална кукла“. Можеби е вистина она што го вели за него Пјер Лепрохон (Pierre Leprohon)<sup>2</sup>, дека Чаплин се чува од таа своја способност (т.е. да биде сентиментален), како од некоја слабост („Во него има тврдост на сензибилни луѓе, како и смелост на плашливи“), но неговиот Шарлот е навистина слика на сентиментален човек кој се облекол во автомат.

Неговиот од – тоа е движење на навиена играчка, пингвинско движење на кукла, механика која е неизбежно подложена на принципот на инерцијата. Шарлота трча и треба да сврти на аголот, но поради инерцијата телото го занесува во правецот на движењето, и за да ја намали брзината, подскокнува на една нога, потоа со другата нога ја врти ногата на која што стои, како кормило, за да му даде на телото друга насока. Но колку и да е подложен на сите малтретирања на механиката на просторот, исто толку е изложен на суровата условеност на општествениот механизам. Доволно е да се сетиме на сцената од филмот „Модерни времиња“, каде што управата на фабриката врз Чарли го испитува апаратот за хранење на работниците за време на работата. Немилосрдното удирање на побеснетата машина врз вкочанетата и зачудена маска на несреќната кукла додуша постигнува извонреден комичен ефект, но во исто време забележуваме дека тоа и не е кукла, туку сосем недолжен човек, кого го малтретираат сосем нормални, дури, цивилизирани луѓе, за да исцедат од него што повеќе работно време, што повеќе профит – и нашата смеа веќе не е површен рефлекс – од кинематографското платно; смеата станува сознание на суровиот механизам, каде што луѓето се доведени во оние исти односи во кои стои несреќниот мал Чарли пред големиот из-

гладнет Џим, кој под императивот на гладот станува крволочно животно.

Тоа непрестајно, предизвикувачко и саркастично варирање, главно секогаш на иста тема за бездушноста на општествениот механизам, во кој луѓето како автомати се движат со федерите на себичните интереси, се судираат и удираат едни врз други автоматски тапо и сурово, како бесни кукли во некој гротескен марионетски спектакл, предизвика дива хајка на Чаплин, па, освен безбројните „сензации“ од неговиот личен живот, можеше да се прочитаат и вакви реченици на сметка на неговата уметност: „Шарлот мора професионално да им стане близок и разбирлив на простите дивјаци“ – Пол Содеј (Paul Souday); „Шарлот ми е досаден... Тој е вистински јунак на страшната Америка... Тоа ниско Шарлотово срце би сакал да го смачкам како тавтабита.“ – Андре Суарес (Andre Suarès); „Шарлот – тоа е ефект, гримаса, миг на соучесништво во вина со публиката и со режисерот, препреденост, лажно сожаление, лажна голема уметност“... итн. – Франсис Карко (Francis Carco).

„Пуританството и меркантилизмот, лажниот морал и ниските интреси, се обидоа, залудно, да го уништат генијот на еден човек и притоа ништо не занемарија, ни парите ни навредите“ – пишуваше филмскиот теоретичар Леон Мусинак (Léon Moussinac)<sup>3</sup>.

„Го сакаме Шарлот поради неговата длабока вистина и поради неговиот симбол“ – пишува понатаму истиот автор. – „Во трогателната комика на неговото део откриваме пароксизам на хуманитетот. Не верувам дека Чарли Чаплин многу придонесол за прогресот на кинематографијата во вистинска смисла, но тој во неа најде одлично средство за да се реализира“.

Чаплин, навистина, со посредство на кинематографијата покажа дека човекот во услови на таканаречената „модерна цивилизација“ е дехуманизиран до степен на евтин дампинг-производ, што се нуди на продажба низ базарите, скалапен по сите прописи на експлоататорските патенти. Во големиот механизам на ропската работа на лентата Чарли и самиот станува дел од механизмот; тој станува автомат со два клуча во рацете, и како во него да влегол „демонот на механизмот“, неговите раце ги вршат истите механички движења и по завршената работа, неговото тело станува механички монструм кој заталкал меѓу живи луѓе. Како разбунтувано тркало што се ослободило од машината, и Чарли како да се откинал од светот на роботите, но удрен од проклетството на инерцијата, тој се движи според механичкиот импулс кој влегол во него како фавол. („Нам ни е потребно повеќе хуманитарен дух отколку механизација“ – вели Чаплин во својата хомилија на крајот на „Големииот диктатор“).

Но не е само Чарлиевото тело автомат; механизиранира е и неговата свест. Формата на неговата логика е механичката дедукција на апсолутните принципи за секоја конкретна постапка. Чарли редовно страда поради недостигот од искуство. Тој има апсолутна доверба во принципите, во законите; тој е априорист, антиемпирик до смешност и до сомилост. Тој скока главечки во плитка река за да се избави – скока со доверба во нормалниот однос на телото и водата, не испитувајќи ја претходно длабочината на водата – и се зарива со главата во дното на реката. Тој мавта со црвено знаменце по камионот од кој тоа знаменце паднало, дедуцирајќи го механичкото начело „најденото треба да се врати“, не обрнувајќи се на другите околности, но во тој момент од зад аголот наидуваат демонстранти и тој е уапсен како водач на демонстрациите, „со знаменце во раката“.

Чарли е секогаш невин како предмет, како кукла која страда поради безобѕирните детерминанности на просторот и бездушниот механизам на општеството. По него непрестајно трчаат полицијаци, му се закануваат со свиркање и со пендреди, го прогонува ужасниот писок на полициските сирени... Тој е лафонтовски штурец (безгрижен поет) во малограѓанскиот мравји свет, строго практичниот и глуп свет, каде што фантазијата претставува злосторство, опасно за општествениот поредок. Чарли е непрактичен и излишен, како непотребна фигура во строгото општествено *rièse-touché*; тој пречи со својата расејаност, својата неснаодливост, својот поетски занес, како туѓо тело што влегло во организмот со кој никако не може да се асимилира, како туѓо нешто во еден систем на совршен *business*, во кој сè изгледа „само по себе разбирливо“, едноставно и логично, а всушност сè е многу монструозно, комплицирано и апсурдно. Прикажувајќи ја таа лудачка комплицираност, таа логична глупост во парадоксите на своите драматуршки замисли, во комиката на својот легендарен лик и своите генијални гестови, Чарли самиот – се смешка растресено и здрвено, самопожртвувано и усилено, со смеа на човек што ја крие тагата. Таа сординарна тага, дискретна и одвај чујна, како сентименталната свирка на виолионата во оркестар, кој гротескно гестулира со драстични тонови, како да настојува со таа поплава од какофониија да го прекрие оној топол и непосреден глас што плаче длабоко во срцето на несреќниот човек, тоа е онаа суптилна поезија на Чаплиновата уметност, длабоко скриена во арсеналот на необузданата Чарлиева комика. Таа горка поезија всушност е вечен чаплиновски мотив, познат уште од Дикенс, Гогољ и Достоевски, мотив на човек удрен по прстите секогаш кога ќе се обиде да се искачи во

општеството, човек отфрлен и изгубен меѓу немите и страшни нешта.

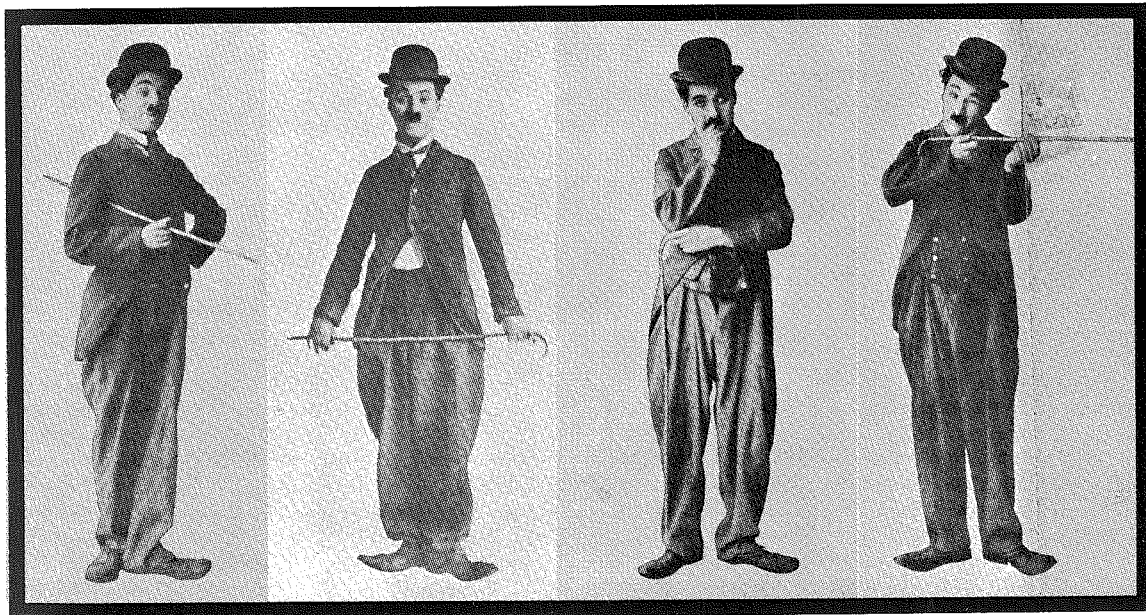
И навистина, Чаплиновите филмови се одвиваат во немиот свет на нештата, во неартикулираниот говор на предметите, во јазикот на автоматите. Филмот „Светлините на велеградот“ почнува со свечено откривање споменик: некоја угледна личност држи говор. Но тој говор всушност е реторички патос од неартикулирани гласови, некое пелтечење, чкрипење и ждригање, какво што се слуша од расипан радио-апарат. Во тој говор – како единствен човечки елемент – е задржана единствено патетичната, церемонијална и смешна форма на свечените говори. Или, во филмот „Модерни времиња“, Чарли пее некаква песна на непостоечки јазик, додуша пее со човечки глас, но како навиец фонограф. Кога му излета од раката белата манжетна, на која е испишан текстот на песната (бидејќи тој не можел, како ни фонографот, да ја научи напамет), тој струже неразбирливо една иста фраза од таа песна, како расипан грамофон.

„Околу Чарли светот на предмети оживува како по некаква магија“ (*leprohon*) и низ таа шекспирски фантастична *feerj-a*, наместо снаодлива палавост на малиот виленик, се движи гротескна невештина на човек-автомат, кој со праведнички очи на кукла гледа во просторот полн со подмолни заседи. Тој мал, изгубен човек „во големиот свет“ на *business*-от, кој со скептична индиферентност на скитник знае со својот бамбус, како со магично стапче, да ја преобрази неподносливо суровата стварност околу себе во комична и неподнослива бесмисла, во себе носи повеќе поетичен животен оптимизам отколку целиот емфантичен ничеански патос, кој сепак на крајот на краиштата е само грчовита гримаса на еден очајник. Кога Чарли (во филмот „Светлините на велеградот“) во ноќта наидува на својот пијан познајник – милионер (кој само кога е пијан го познава Чарли), како стои над водата со камен околу вратот и сака да се удави од здодевноста и *spleen*, Чарли му подарува сè што има за да го одврати од смртта, му го нуди својот неразорлив и постојан оптимизам во една единствена, скоро наивна реченица: „И утре ќе сјае сонцето!“ Тој минимален услов за егзистенција, таа единствена извесност на утрешното сонце што ќе ги растера стравот и неизвесноста, таа надеж што се раствора во светлата перспектива на зората, полна со ветувања – во тоа е пароксизмот на Чаплиновиот хуманизам. Можеби никој не бил толку измамуван од животот како скитникот Чарли, а тој сепак верува во животот, не затоа што мисли дека животот ќе му ги исполни надежите, туку затоа што знае дека ќе се надева и дека надежта е негово душевно ткиво и негов единствен животен стимуланс. Во

„Потера по златото“, во нокта спроти Нова година, Чарли во мала колиба, каде што случајно стигнал, крај подготвената маса очекува друштво од девојки од барот, меѓу кои е и Џорџија, која тој ја сака. Часовите поминуваат, а неа ја нема. Чарли го совладуваат сонот и самотијата. Тогаш во сонот се преобразува грдата стварност на вечниот осаменик: Џорџија и нејзините пријателки седат тука со него крај масата, а тој, наместо здравица, која не знае да ја каже, го изведува својот познат „танц на лепчето“. Со две лепчиња набодени на две виљушки, Чарли го изведува својот тажен *divertissement*, како Францеовата „Госпогиното жонглерство“, и неподносливата стварност на самотија и залудно чекање во сонот се преобразува во мала, интимна среќа, одиграна со минијатурни гестови, во кои се помешани – што би рекол Лепрохон (Leprohon) – и фантазија и болка и грација, во кои гледаме метаморфоза на една душа, пијана од очај што не може да се изрази, па ја игра својата сопствена среќа. „Тие неколку метри слика претставуваат врв на една уметност која немала пример во минатото, а нема да го има ни во иднината, уметност која дури нема ни име“ (Лепрохон (Leprohon)).

Следејќи го раѓањето на кинематографската уметност, таму од нејзините ембрионални, технички зачетоци до сублимната чаплинска поезија, Чаренсоловата мисла дека Чаплин помалку имал потреба од кинематографот отколку кинематографот од него, звучи како обид за една досетка, со која всушност се укинува секоја смисла на Чаплиновата уметност, а, од друга страна, кинематографот се сведува на

обичен технички изум, кој во таа уметност и ја сосем случајна улога, нешто како изумот на печатењето во книжевноста. Меѓутоа, и пред Гутенберг имало книжевност, но пред браката Лимиер немало филмска уметност. Тоа е единствен случај во историјата на уметноста (токму затоа и многу интересен случај), една уметност да се роди од еден технички изум, на кој се инспирирала и се сообразила, и човечката фантазија да прозборува на специфичен начин, дотогаш главно непознат на уметничкото искуство на човештвото. Можеби е донекаде и вистина тоа што го вели Лепрохон (Leprohon) во својата веќе цитирана книга, дека „проблемот на Чаплин далеку го надминува проблемот на кинематографот“, но чаплинскиот проблем всушност и се родил во подвижната слика на кинематографијата и во неа растел до проблем на интегралната уметност, во која се слеваат сите уметнички изрази во единствена поетска вистина. Затоа се чини бесмислено тоа што го вели истиот автор понатаму, дека Чаплин ќе се изразел во друга форма да не постоел кинематографот, како што би било бесмислица да се каже дека Бетовен ќе се изразел во друга форма, да не постоела музиката. Незамисливо е, просто, како поинаку Чаплин би ги носел во себе уметничките содржини освен како кинематографски слики, а тие содржини, дури и под претпоставка на иста тематика, не можат на никој начин да се идентификуваат со содржините на другите форми на изразување, иако и тие други содржини се градени од иста емпириска градба, како што е, да речеме, каменот во Партенон и каменот во Фидиинот Зевс.





## БЕЛЕШКИ

1. „Живееме во една бедна соба“ – раскажува Сидни Чаплин, братот на Чарли. – „Најчесто немавме што да јадеме. Ни Чарли ни јас немавме чевли. Уште се секавам како нашата мајка ги собуваше своите за да му ги даде на едниот од нас, кој тогаш ќе отрчаше во добротворната кујна за да го донесе нашиот единствен дневен оброк... го заработувавме лебот како што најдобро знаевме. Често одевме на пазар, каде што собиравме расипано овошје, што ја сочинуваше нашата единствена храна.“

Чарли одеше во магацинот за овошје да моли да му дадат штички од амбалажата. Од тие парчиња дрва и картон, собран овде – онде, тој правеше мали бротчиња кои потоа одеше да ги продава низ сиромашните квартави за еден пени.

Од своите најрани години Чарли покажуваше извонредна склоност за танцување. Понекогаш ќе му се прикрадевме на некој свирач на вергл. Фантастичните танци кои ги изведуваше Чарли

на таа музика, ги привлекуваа минувачите на улицата. Кога ќе го завршеше својот танц, го подаваше шеширот наоколу, и следени од клет вите на нашиот случаен музички придружник, ние ќе побегнеме со малкуте пени кои Чарли ќе ги собереше во својот шешир.“

А еве што ѝ раскажуваше самиот Чаплин на својата пријателка Меј Ривс (May ReeVes) за своето тажно детство: „Една вечер, враќајќи се од своите талкања, го најдов станот празен. Децата пред куќата прво ме гледаа, потоа ми објаснија: 'Дојдоа по твојата мајка со некаква кола'. За време на моето отсуство, таа одела наоколу кај соседите нудејќи им парче јаглен: 'Земете, тоа е убав подарок'.“

Хана Чаплин полудела од беда.

2. Pierre Leprohon, Charles Chaplin, les classiques du cinema, ed. Jacques Melot, Paris 1946.

3. Léon Moussinac, Panoramique du cinéma, Paris 1929.

превод: Љупчо Крстевски

---

# ФИЛМОГРАФИЈА

---

## НА ЧАРЛИ ЧАПЛИН

---

### (CHARLES CHAPLIN) (1889-1977)

---

#### **Серија KEYSTONE (35 филмови)**

1914 – MAKING A LIVING (Заработувајќи за живот)  
KID AUTO RACES AT VENICE (Детски авто трки)  
MABEL'S STRANGE PREDICAMENT (Мабелината чудна авантура)  
BETWEEN SHOWERS (Помеѓу два дожда)  
A FILM JOHNNIE (Филмот на Џони)  
TANGO TANGLES (Танго на збрките)  
HIS FAVOURITE PASTIME (Негова најдрага разонода)  
CRUEL, CRUEL LOVE (Окрутна љубов)  
THE STAR BOARDER  
MABEL AT THE WHEEL (Мабел на точак)  
TWENTY MINUTES OF LOVE (Дваесет минути љубов)  
CAUGHT IN A CABARET (Во кабаре)  
CAUGHT IN THE RAIN (Фатен од дожд)  
A BUSY DAY (Работен ден)  
THE FATAL MALLETT (Фатален Малет)  
HER FRIEND THE BANDIT (Неговиот другар крадец)  
THE KNOCK OUT (Победа)  
MABEL'S BUSY DAY (Работниот ден на Мабел)  
MABEL'S MARRIED LIFE (Мабеловиот брачен живот)  
LAUGHING GAS (Плилот што тера на смеа)  
THE PROPERTY MAN (Гардеробер)  
THE FACE ON THE BAR ROOM FLOOR (Лице на барскиот паркет)  
RECREATION (Рекреакција)  
THE MASQUERADER (Маскарадер)  
HIS NEW PROFESSION (Неговата нова професија)  
THE ROUNDERS (Играчи)  
THE NEW JANITOR (Новиот вратар)  
THOSE LOVE PANGS (Љубовни болки)  
DOUGH AND DYNAMITE (Тесто и динамит)  
GENTLEMEN OF NERVE (Ладнокрвниот господин)  
HIS MUSICAL CAREER (Неговата музичка кариера)  
HIS TRYSTING PLACE (Неговото договорено место)  
TILLIE'S PUNCTURED ROMANCE (Тилината избушена романса)  
GETTING ACQUAINTED (Постигајќи познанство)  
HIS PREHISTORIC PAST (Неговото предисториско мина-то)

#### **Серија ESSNAY (14 филмови)**

1915 – HIS NEW JOB (Неговата нова работа)  
A NIGHT OUT (Нокно излегување)  
THE SHAMPION (Шампион)  
IN THE PARK (Во парк)

THE JITNEY ELOPMENT  
THE TRAMP (Скитник)  
BY THE SEA (На море)  
WORK (Работа)  
A WOMAN (Жена)  
THE BANK (Банка)  
SHANGHAIED (Присилно качување на брод)  
A NIGHT IN THE SHOW (Ноќе во театар)  
CARMEN  
POLICE (Полиција)

**Серија MUTUAL (12 филмови)**

1916 – THE FLOORWALKER (Надзорник во продавница)  
THE FIREMAN (Пожарникар)  
THE VAGABOND (Скитник)  
ONE A.M. (Во еден по полноќ)  
THE COUNT (Гроф)  
THE PAWNSHOP (Лихвар)  
BEHIND THE SCREEN (Зад екранот)  
THE RINK (Патка за ролшуи)

1917 – EASY STREET (Тивка улица)  
THE CURE (Лечење)  
THE IMMIGRANT (Доселеник)  
THE ADVENTURER (Авантурист)

**Серија FIRST NATIONAL (9 филмови)**

1918 – A DOG'S LIFE (Кучешки живот)  
SHOULDER ARMS (Пушка на рамо)  
THE BOND (Обврзница)

1919 – SUNNYSIDE (Сончева страна)  
A DAY'S PLEASURE (Ден за уживање)

1921 – THE KID (Детиште)  
THE IDLE CLASS (Привилегирана класа)

1922 – PAY DAY (Ден на исплата)

1923 – THE PILGRIM (Аџија)

**Серија UNITED ARTISTS (9 филмови)**

1923 – A WOMAN OF PARIS (Парижанка)  
1925 – THE GOLD RUSH (Потера по злато)  
1928 – THE CIRCUS (Циркус)  
1931 – CITY LIGHTS (Светлините на велеградот)  
1936 – MODERN TIMES (Модерни времиња)  
1940 – THE GREAT DICTATOR (Големиот диктатор)  
1947 – MONSIEUR VERDOUX (Господин Верду)  
1952 – LIMELIGHT (Светлините на сцената)  
1957 – A KING IN NEW YORK (Крал во Њу Јорк)

**Продукција UNIVERSAL**

1966 – A COUNTESS FROM HONG KONG (Контеса од Хонг Конг)

(подготвиле: И. Петрушева – Д. Рубен)



Мирослав Чепинчиќ

# ДЕЦЕНИЈА НА МАНАКИЕВИТЕ ФИЛМСКИ СРЕДБИ



Милтон Манакн

УДК 778.5.091.4(100:497.17) (049.3)

Фестивалот на филмската камера, кој со својот десетгодишен континуитет, пројави и афирмира потреба токму од овој вид собирања на филмските работници, за првпат се одржа кон крајот на април 1979 година. Иницијативата на Друштвото на филмските работници на Македонија и Кинотеката на Македонија наиде на благороден одзив од Општинското собрание на Битола, градот во кој живееше и работеше Милтон Манакн, оваа смотра да се лоцира во неговиот град.

Низ протекот на деценијата од одржувањето на Манакиевите средби, овој специфичен вид фестивалска смотра на достигнувањата на планот на филмската фотографија бездруго се здоби со определена физиономија, која што го направи интересен и во интернационални рамки. Негови гости набргу станаа сниматели од целиот свет. Интересирањата и искуствата се вообличија во единствена комуникација на овие посленици на еден универзален медиумски јазик, јазикот на филмската слика.

Еден мошне забележителен аспект на оваа, денес веќе манифестација што има меѓународен карактер, е всушност тоа што една од битните компоненти на филмското творештво е извлечена од маргините на естетското интересирање и вреднување. Уште од почетоците на овие средби, нивниот содржински концепт се искажа во повеќе форми на презентација и контактирања. Тоа не беше само едногодишен преглед на снимателските достигнувања од областа на играната продукција, туку и селективен авторски избор на фотографските остварувања од кусометражната продукција. На низа одржани симпозиуми, снимателската компонента е третирана од повеќе релевантни естетско-теоретски аспекти, во коио беа вклучени и нивните техничко-технолошки референции во современата снимателска методологија.

Треба да се истакне дека постапно дојде до извесно интегрирање на интересирањата за ставовите околу поголем број проблеми врзани за статусната позиција на филмските сниматели. Така, со еден збор, по малку запоставената традиција на македонската и југословенската камера, повторно го консолидира својот очигледен квалитативен тренд.

Од друга страна, уметничките достоинства на една професија, која поседува свој осведочено висок придонес во структурата на домашниот филм, обврзуваат да бидат согледани и во еден сопствен вредносен контекст. Меѓутоа, знајачно е дека во досегашната практика на средбите, консеквентно на овие иницијали, се почувствува и интензивирањето на феноменолошката посебност на оваа компонента. Поттикнуата од медиумската еволуција, камерата како ни самата веќе да не се задоволува да оста-

не само архетипски елемент и понатаму неопходен за стуктурирањето на филмскиот јазик.

Но, осознавањето на нејзината функција во таа комплексна структура, ќе се наложи како нужен теоретски постулат во условите на медиумското преиспитување. Медиумската ситуација, имено, е усвојување на ритмот на презентираната материја, всушност, тоа е синхронизација на две посебни ритмички целини, едната што дава и другата што презема. Камерата во тој однос не може веќе да значи само трансмисија, во конвенционална смисла, што ѝ се придаваше на оваа функција.

Сите овие теоретски изодишта, камерата, филмската фотографија, праксеолошки најчесто ги надополнува, а не ретко и ги антиципира теоретските ставови на филмската естетика. Размислите за овие паралелизми, но и за надминувањето на улогата на традиционално сфатената филмска фотографија, логично се проблематизираат во современите услови на нејзиното функционирање. Така, на Манакиевите средби се случува и низа релевантни теоретски искажувања, што се однесуваат на овој феномен. Реномираните југословенски филмски естетичари: Др. Милан Ранковиќ, Рудолф Сремец, Ѓорѓи Василевски, Илинденка Петрушева, Ранко Мунитиќ, Никола Мајдаќ, Цветан Станоевски, Благоја Куновски, Небојша Гукелиќ, Крешимир Миќиќ, Никола Танхофер, М. Чепинчиќ, по тој повод настапија со своите согледувања кои се однесуваат на камерата како естетски елемент на филмската структура. Во овие рамки, традиционалната придружна манифестација на Средбите, стручната трибина наречена „тркалезна маса“, стана значаен чинител на официјалниот дел на фести-

валот. Произнесените теоретски ставови, несомнено дадоа сериозен поттик за едно квалитативно ново согледување на овој феномен, кој се чинеше дека е апсолутно осознаен во практиката на досегашната историја на кинематографијата.

На Средбите уште се промовираа и низа манифестации од ретроспективен карактер, вредни за одбележување во оваа куса рекапитулација на неговото постоење. Највидните југословенски сниматели беа заслужни лауреати на златната плакета, „Милтон Манаки“. Доајените на нашата снимателска уметност: Благоја Дрнков, Михаило Поповиќ, Бранко Блажина, Октавијан Милетиќ, Иван Маринчек, Киро Билбиловски, Бранко Иватовиќ, Ненад Јовичиќ, Љубе Петковски, ова признание го стекнаа со вредноста на своите снимателски опуси, од кои секој на свој начин оставија неодминливи визуелни траги во историјата на југословенската кинематографија.

Манакиевите средби промовираа дела остварени со занес и достоинство на една уметност, ставена во позиции да афирмира и сведочи, да укажува и облагородува, со еден збор, да контактира со историјата. Со вака изборените претензии, филмската фотографија не само што претставува синоним за колективното сфаќање на човештвото, таа е и извесна заложба на неговиот цивилизациски идентитет.

Во рамките на оваа филмска манифестација, особено дојде до своевиден показ и квалитативното ниво на македонските филмски сниматели. Од основоположникот Милтон Манаки натаму, низа генерации сниматели сочинуваат единствен развоен континуитет во областа на филмската фотографија. Угледот што тие, без исклучок, го за-

земаат во домашниот филм, најтесно е поврзан со настапувањето и растежот на македонската кинематографија. Така, во текот на постоењето на овие Средби, се чини се оформи онаа претстава, која долго недостигаеше за овој суштествен сегмент на македонскиот филм. Квалитетот на камерата во македонското филмско творештво, недвосмислено произлегува од пронајдената и остварената врска со нејзината богата традиција, преточена во современите медиумски предизвици и нивните пластични разрешувања.

Ова осврнување на Манакиевите средби на почетокот од новата деценија на нивното одржување, во соодветна мера треба и да не потсети на корисноста и потребата од оваа манифестација. Без оглед на нашето досегашно искуство во организирањето на ваквите филмски смотри, Манакиевите средби со својот континуитет го потврдија својот, би рекле, незаменлив програмски концепт, стекнувајќи едно завидно реноме во наши услови. Така единствено останува, не само како посакување, туку како реална можност, тие да ги зацврстат и збогатат своите веќе пројавени и афирмирани содржини, инсистирајќи и понатаму на нивната специфична функционалност во рамките на снимателската уметност.

## ФОТОГРАФИЈА

УДК 77.001.6(093.323)

Годинава во целиот свет, на свечен начин, се одбележува роденденот на фотографијата. На 19 август 1839 година Француската академија го откупи „чудесниот“ пронајдок на двајцата Французи Дагер и Ниепс и ѝ го предаде на светската јавност на употреба и понатамошно усовршување. „Чудесниот“ пронајдок, тогаш наречен Дагеротипија, а денес Фотографија, набрзо стана светска атракција. По тој повод (150-годишнината од раѓањето на фотографијата) КИНОПИС, за првпат во нашата периодика, ја објавува Хронологијата на фотографските откритија од Фотографската инциклопедија на Greystone press од Њујорк. Хронологијата започнува со Леонардо да Винчи, со раѓањето на идејата по технички пат да се регистрира стварноста и феноменот на *Camera obscura*, сè до 1969 година. Хронологијата би требало да биде почеток на серијата текстови посветени на фотографијата и фотографската уметност.

**Роберт С. Јаки**

### ХРОНОЛОГИЈА НА ФОТОГРАФСКИТЕ ПРОНАЈДОЦИ\*

1500 – 1515 г. Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) дава опис на камера-опскура (*camera obscura*).

1533 г. Џовани Батиста дела Порта (Giovanni Battista della Porta) објавува подробности за конструкцијата и употребата на камера опскура.

1568 г. Даниело Барбаро (Daniello Barbaro) ја презентира употребата на леќи во камера опскура.

1585 г. Џовани Бенедети (Giovanni Benedetti) го објавува првиот извештај за камера-опскура опремена со леќи.

1646 г. Атанасиус Кирхер (Athanasius Kircher) во делото „Големата уметност на светлината и сенките“ (*Ars magna lucis et umbrae*) објавува опис на латерна магија (*Laterna magica*).

1671 г. Атанасиус Кирхер во второто издание на „Големата уметност на светлината и сенките“ објаснува подробности за конструкцијата на латерна магија.

1676 г. Ј. Ц. Стурм (Joh. C. Sturm) во делото „Collegium Cuiusmodi“ ја опишува конструкцијата на латерна магија со стаклената плоча.

1685 г. Јохан Зан (Johann Zahn) во делото „Oculus Artificialis“ го проширува знаењето за латерна магија.

1725-1727 г. Јохан Х. Шулц (Johann H. Schulze) ја проучува реакцијата на затемнување на смесата од креда и сребро-нитрат.

1777 г. Карл В. Шил (Karl W. Scheel) ја открива брзата реакција на виолетовиот и синиот дел од спектарот на светлината во разложувањето на сребро-хлоридот.

\* The Encyclopedia of Photography, Volume Four, 1971, Greystone press / New York – Toronto – London

1800 г. Сер В. Хершел (Sir Wm. Herchel) ја открива инфрацрвената светлина.

1802 г. Томас Вејвуд (Thomas Wedgewood) продолжувајќи ги експериментите на Шулц и Шил копира силуети на хартија сензибилизирани со сребро нитрат, но не е во можност, по пат на фиксирање, да ги задржи истите.

1807-1812 г. В. Х. Волстон (Wm. H. Wollaston) пронаоѓа поусовршена *camera lucida*, а во 1812 г. пронаоѓа заоблени леќи.

1814-1826 г. Ј. Никифор Ниепс (J. Nicéphore Niépce) експериментира со метална плоча обложена

со битумен чувствителен на светлина и успева да добие гравура – латентна слика.

1819 г. Сер Џон Ф. В. Хершел (Sir John F. W. Herschel) ги открива својствата на тиосулфатот во раствор на сребро хлорид.

1829 г. Ј. А. Плато (Jos. A. F. Plateau) го открива законот за перзистенција на видот.

1829 г. Ј. Н. Ниепс (J. N. Niépce) и Л.Ј.М. Дагер (L. J. M. Daguerre) ја започнуваат десетгодишната соработка во понатамошниот развој на Ниепсовиот пронајдок.

1832-1838 г. Чарлс Витстон (Charles Wheatstone) ги пронаоѓа и развива огледалото и рефрактиракните стереоскопи.

1833 г. Симон Ритер фон Штампфер (Simon Ritter von Stampfer) го пронаоѓа, независно од Плато, стробоскопот.

1833 г. Ј. А. Ф. Плато го пронаоѓа фенакистоскопот.

1835 г. В. Хенри Фокс Талбот (Wm. Henry Fox Talbot) ги започнува експериментите со „фотогенични цртежи“ на хартија, премачкана со сребро хлорид.

1837 г. Џозеф Б. Рид (Joseph V. Reade) прави фотомикрографи со соларен микроскоп на хартија премачкана со среброхлорид и галиумацид, фиксирани со натриум тиосулфат или хипо.

1837 г. Л. Ј. М. Дагер (L.J.M. Daguerre) фиксира фотографски слики од природата.

1839 г. Иполит Бајард (Hippolyte Bayard) директно прави позитиви на хартија.

1839 г. Едмонд Бекерел (Edmond Becquerel) експериментира со фотогалвански ефекти.

1839 г. Луис Ј. М. Дагер (Louis J. M. Daguerre) го открива процесот на правене фотографии на полирани сребрени плочи.

1839 г. Манго Понтон (Mungo Ponton) ја открива чувствителноста на калиумската дихроматска хартија.

1839 г. Карл А. фон Штајнхајл (Carl A. Von Steinheil) ја конструира првата минијатурна камера (8x11 мм) и прави отпечатоци на хартија фиксирани со хипо.

1839-1841 г. Бер, Доне, Физо и други (Berres, Donné, Fizeau) ги претвораат дегеротипиите во гравирани плочи за печатење.

1840 г. Џозеф Бер (Joseph Berres) произведува микрофотографии и портрети со помош на светлосен електричен лак.

1840 г. Антоан Клоде (Antoine F. J. Claudet) експериментира со светлосен лак во фотографија.

1840 г. Ј. Федерик Годар и Пол Бек Годар (J. Frederick Goddard, Paul Beck Goddard) независно, но согласно, ја воведуваат употребата на бром и јод во ослојувањето на дагеротипната плоча.

1840 г. Џозеф М. Пејвал (Josef M. Petzval) ги прави првите математички пресметки за ахроматски објектив со поголема светлосна јачина со што се забрзува процесот на фотографирањето.

1840 г. Ј.Б.Ф. Солел (J.B.F. Soleil) прави актинометар (светломер) за одредување на експозицијата.

1840 г. Александар С. Волкот (Alexander S. Wolcott) го добива првиот патент во Америка за употреба на дагеротипна камера со огледало.

1841 г. Џозеф Диксон (Joseph Dixon) употребува бихроматски калиум карбонат (поташ) за фотолитографија.

1841 г. Иполит Л. Физо (Hippolyte L. Fizeau) воведува златно тонирање на дагеротипиите.

1841 г. Вм. Х. Фокс Талбот (Wm. H. Fox Talbot) го патентира процесот Калотипија (Calotype), кој што подоцна е наречен според Талбот – талботипија (Добивање негатив и позитив на хартија).

1841 г. Питер фон Воитлендер (Peter von Voigtlander) го прави првиот објектив исклучиво наменет за фотографска употреба, користејќи ги пејваловите пресметки. Исто така ја конструира и првата целосна метална камера, употребувајќи го тој објектив како лека.

1842 г. Сер Џон Ф. В. Хершел (Sir John F. W. Herschel) ги воведува ferrugrosiate хартија, аргентотипот (argenotype) и други процеси што користат феро соли.

1843 г. А. Ф. Ј. Клоде (A. F. J. Claudet) ги воведува во употреба боените позадини (beck-grounds).

1844 г. Сер Дејвид Брустер (Sir David Brewster) го презентира стереоскопот со конвергирачки окулари.

1844 г. А.Ф.Ј. Клоде (A. F. J. Claudet) добива патент за употреба на црвена светлина во темна комора.

1844 г. Роберт Хант (Robert Hunt) ја открива употребата на феро сулфатот како развивачки фактор.

1847 г. Густав Лергеј со П. Маџе (Gustav LeGray, P. Mathieu) – го воведуваат златното тонирање на позитивот добиен на хартија.

1847 г. К.Ф.А. Ниерс де Ст.Виктор (C.F.A. Nièrse de St. Victor) пронаоѓа албумен (белковински) негатив на стакло.

1847 – 1850 г. Луј Д. Бланкар-Еврар (Louis D. Blanquart-Evrard) го развива албуменскиот нанос врз хартијата за изработка на позитиви и ја пронаоѓа амфитипијата (Amphitypes).

1848 г. Е. Бекерел (E. Becquerel) ги прави првите обиди за колор фотографија на дагеротипски плочи.

1848 г. В. и Ф. Лангенхајм (W., F. Langenheim) ги пронаоѓаат хјалотипите (Hyalotypes), првите фотографски светлечки слајдови.

1849 г. Сер Дејвид Брустер (Sir David Brewster) ја развива новата стерео камера.

1849 г. Л.Ј. Дабок (L. J. Duboscq) употребува лачна ламба како светлосен извор за проекција.

1850 г. Г. Лергеј (G. LeGray) го воведува процесот на правење восочна хартија.

1851 г. Ф. Скот Арчер (F. Scott Archer) го пронаоѓа влажниот колодиумски процес.

1851 г. Сер Дејвид Брустер (Sir David Brewster) го воведува стереоскопот со леќи (Lenticular).

1851 г. А. Клоде и Л.Ј. Дабок (A. Claudet, L.J. Duboscq) ги адаптираат фотографиите според Платоовиот фенакистоскоп (Plateau's Phenakistoscope).

1851 г. Џон Б. Дансер (John B. Dancer) изработува микрофотографији со помош на влажен колодиумски процес.

1851 г. Анри В. Рено (Henry V. Regnault) употребува пирогал како развивач.

1851 г. В.Х. Фокс Талбот (W.H. Fox Talbot) – прави фотографија на објект во брзо движење, употребувајќи електричен блесок како светлосен извор.

1852 г. Ф. Скот Арчер и Питер В. Фрај (F. Scott Archer, Peter W. Fry) – произведуваат позитиви од влажен колодиумски негатив. Овие се патентирани од Катинг и Рен во 1854 и се наречени амброутипии од Маркус А. Рут. (Ambrotypes).

1852 г. Алфонс де Бребисон (Alphonse de Brébisson) презентира

моментен процес на создавање слика.

1852 г. Лемерсије, Лербур, Барсвил и Даван (Lemercier, Lerebours, Barreswil, Davanne) печатат со фотолитографија, употребувајќи нанос од битумен со зрнести честички.

1852 г. Еме Лосед (Aimé Laussedat) прв употребува фотографија за картографија.

1852 г. В.Х. Фокс Талбот (W.H. Fox Talbot) прави експерименти со бихроматски желатин и хелиографија.

1852 – 1853 г. Даниел Х. Бригс (Daniel H. Briggs) произведува влажни колодиумски слајдови.

1853 г. Адолф А. Мартин (Adolphe A. Martin) го опишува процесот на добивање позитивна слика врз лакиран метал (ferrotypes).

1853 г. Џон Б. Дансер (John B. Dancer) ја прави првата стереокамера со два објектива.

1853 г. Марк А.А. Годен (Marc A.A. Gaudin) воведува калиум цијанид како средство за фиксирање.

1853 г. Франц Фон Ухаџиус (Franz von Uchatius) конструира проектор, комбинирајќи ги Плато-Стамферовите дискови и латерна маѓика.

1854 г. А. де Бребисон (A. de Brébisson) прави солна хартија со скроб за позитив.

1854 г. Роберт В. Бансен и Сер Хенри Е. Роско (Robert W. Bunsen, Sir Henry E. Roscoe) го развиваат Бансен-Роско законот (Bunsen-Roscoe law) за фотометрија, актинометрија и спектралната анализа.

1854 г. Пол Преч (Paul Pretch) произведува полутонски плочи со употреба на бихроматски желатин.

1854 – 1855 г. Алфонс Л. Поатвен (Alfonso L. Poitevin) ја пронаоѓа фотолитографијата на камен сензибилизиран со бихроматски желатин. Почеток на карбонатски и колотипски процеси.

1855 г. Пјер М. Лафон де Камарсак (Pierre M. Lafon de Camarsac) прв произведува стаклести слики на емајл, порцелан.

1855 г. Џес. Кларк Максвел (Jas. Clerk Maxwell) ја презентира теоријата на триколорната сепарација и синтеза. Теоријата не била спроведена до 1861 година.

1855 г. Реланден (Relandin) пронаоѓа затворач со метални ламели (Roller-bund) во објективот.



Луј Дарег

1855 г. J.M. Топено (J.M. Taupenot) воведува негативи на албуменски колодиумски суви плочи.

1856 г. Херман Л.Ф. Фон Хелмхолц (Herman L.F. von Helmholtz) го издава првиот дел на „Физиолошка Оптика“ („Physiological Optics“).

1856 г. J.B. Danser (J.B. Danser) го објавува производството на станхопови (Stanhope) објективи.

1856 г. Ричард Хил Норрис (Richard Hill Norris) ја патентира техниката на правење негатив со сув колодиум заштитен со гума-рибака.

1856 г. Пол Преч (Paul Pretch) го замислува методот за подготвување дагеротипии за печатење со нагизување под притисок.

1856 г. Анри В. Рено (Henry V. Regnault) пронаоѓа актинометар, користејќи хартија со сребро хлорид.

1856 г. Гаспар Ф. Турнашон, Надар (Gaspard F. Toumashon, Nadar) пионер во воздушно снимање од балон.

1857 г. Е. И. Асер (E.I. Asser) ја подобрува фотолиотографијата преку трансфер на мастилав отпечаток на скробна хартија помешана со бихромат.

1857 г. Дејвид А. Вудворд (David A. Woodward) патентира соларен апарат за зголемување.

1857 г. Томас Граб (Thomas Grubb) го дизајнира апланат (aplanat) објективот.

1859 г. Бансен и Роско (Bansen, Roscoe) воведуваат магнезиумска лента и жица како вештачки извор на светлина.

1859 г. Х. Џемс и Е. И. Асер (H. James, E. I. Asser) го усовршуваат методот на фотоцинкографија.

1859 г. J.B. Озборн (J.W. Osborne) прави комерцијален процес од фотолиотографијата.

1860 г. Прудент Р.П. Дагрон

(Prudent R.P. Dagron) произведува микрофотографии монтирани на држачи за пенкала.

1860 г. Х.Л.Ф. Фон Хелмхолц (H.L.F. von Helmholtz) го издава вториот дел на „Физиолошка Оптика“ („Physiological Optics“).

1860 г. Франсоа Т. Вилем (François T. Willéme) пронаоѓа фотоскулптура.

1861 г. Л.Ј. Дабок (L. J. Duboscq) гради поликонограф, 15 експозиции на една плоча.

1861 г. В. Инглан (Wm. England) прави фокален (focal-plane) затворач.

1861 г. Марк А.А. Годен (Marc A.A. Gaudin) пронаоѓа колодиумска емулзија за негативи.

1861 г. Еме Лосед (Aimé Laussedat) ја инаугурира фотограметријата.

1861 г. Чарлс Расел (Charles Russel) користи суви колодиумски плочи импрегнирани со танин.

1861 г. Гаспар Ф. Турнашон (Gaspard F. Toumashon) ги фотографира катакомбите во Париз со електрична светлина.

1862 г. Тос. Лихи и Ч. Расел (Thos Leahy, C. Russel) прават алкален развивач од пирогалол и амонијак за хемиско развивање.

1862 г. Арман Сабатје (Armand Sabattier) ја открива соларизацијата подоцна наречена Сабатиеров ефект.

1864 г. Сер Џос. В. Сван (Sir Jos. W. Swan) воведува двоен карбон процес за пренесување (Carbon transfer).

1864 г. Валтер Б. Вудбари (Walter B. Woodbury) го патентира вудбари процесот.

1865 г. Метју Кари Леа (Methew Carey Lea) ги опишува нагласено обоените слики.

1865 г. Џорџ В. Симпсон (George W. Simpson) прави позитивна колодиумска печатарска емулзија.

1865 г. К.А. и Х.А. Фон Штајнхајл (C.A. H.A. von Steinheil) патентира перископ, симетричен објектив, без дисторзија.

1865 г. Џон Трејл Тејлор (John Traill Taylor) прв пат користи магнезиумски прав, како моментен светлосен блесок.

1866 г. Чарлс Расел (Charles Russel) ја изложува идејата за жолта антихало позадина.

1866 г. Мартинез Санчес и Ј. Лоран (Martinez Sanches, J. Laurent) воведуваат баритен заштитен слој на фотографската хартија.

1866 г. Карл А. фон Штайнхајл (Carl A. von Steinheil) прави минијатурна камера на расклопување со направа за промена на плочата.

1866 г. Хуго А. фон Штайнхајл (Hugo A. von Steinheil) ги проценува апланат (aplanat) леќите (rectilinear).

1867 г. Чарлс Крос (Charles Cros) го изложува принципот на тробојна сепарација и синтеза.

1868 г. Џозеф Алберт (Joseph Albert) придонесува за конечно подобрување на колотипот (употреба на стаклени плочи како потпирани).

1868 г. В.Х. Харисон (W.H. Harrison) воведува желатин бромид емулзија за хемиско развивање.

1868 г. Луј Дуко де Хорон (Louis Ducou du Hauron) го опишува триколорниот фотографски метод.

1869 г. Адолф Ост (Adolf Ost) ја открива употребата на лимонска киселина за заштита на печатарските хартии што содржат сребрени соли.

1870 г. П.Р.П. Дагрон (P.R.P. Dagron) испраќа микрофотографији по гулаби за време на Француско-пруска војна.

1870 г. Метју Кари Леа (Matthew Carey Lea) прв предлага зелено стакло за темната комора.

1871 г. Ричард Л. Медокс (Richard L. Maddox) подготвува позитивна желатин бромид емулзија за физичко развивање.

1872 г. К. Жило (C. Gillot) гравира типографски блокови на цинк со помош на фото осетлив нанос.

1873 г. Питер Модсли (Peter Mawdsley) пронаоѓа фото хартија со желатин бромиден нанос.

1873 г. Џорџ Мајсенбах (Georg Meisenbach) прави цинкографички гравури (etchings).

1873 г. Х.В. Вогел (H.W. Vogel) пронаоѓа метод за осетливост на филмовите на зелена светлина.

1873 г. Вм. Видис (Wm. Willis) воведува платинаста хартија за правење слики.

1873 – 1874 г. Џ. Џонстон и В.Б. Болтон (J. Johnston, W.B. Bolton) прават емулзија од сребро бромид желатин, испрана пред премачкувањето.

1874 г. Пјер Ј.К. Јансен (Pierre J.C. Janssen) дизајнира фотореволвер за снимање на минување то на Венера.

1876 г. Каспар В. Бригс (Casparr W. Briggs) произведува ани-

миран светлосен слајд употребувајќи наизменичен механизам (geneva movement) и затворац што се врти.

1876 г. Џозеф М. Едер (Josef M. Eder) воведува кадмиумови соли во влажниот колодиумски процес.

1877 г. Кап. Вм. Ебни (Capt. Wm. Abney) прави бакар бромид-сребро нитратен засилувач.

1877 г. Метју Кари Леа (Matthew Carey Lea) го презентира феро-оксалатот како развивач за употреба со влажни плочи.

1877 г. Едвард Мејбриџ (Edweard Muybridge) завршува со неколкугодишното снимање – експерименти со коњите во движење.

1877 г. Емил Рејно (Emile Reynaud) го открива праксиноскопот (Praxinoscope).

1878 г. К.Е. Бенет (C.E. Bennett) ја зголемува брзината на сребро бромид емулзијата преку продолжено загревање.

1878 г. Фред К.Л. Вратен (Fred C.L. Wratten) ја открива вредноста на смесата од силвер бромид желатинската емулзија пред миење.

1878 – 1879 г. Д.К. ван Монкховен (D.C. van Monckhoven) успева да ја зголеми осетливоста на желатин бромидската емулзија со созревање под влијание на амонијак.

1879 г. Џон Карбут (John Carbutt) го формира првото комерцијално производство на желатински суви плочи во Америка.

1879 г. Карл Клич (Karl Klietsch) пронаоѓа фотогравура на зрнест бакар, со помош на гравирање со осетлив слој пренесен од карбон хартија.

1879 г. Џорџ Мајсенбах (Georg Meisenbach) врши експерименти со полутон со помош на сито.

1879 г. Едвард Мејбриџ (Edward Muybridge) пронаоѓа Соогугоскоп, подоцна наречен Соограксиоскоп.

1879 г. Шарл Г. Пети (Charles G. Petit) го објавува својот Simili-gravure процес на фотомеханичка репродукција.

1879 г. Ј.В. Свон (J.W. Swan) добиваат англиски патент за машина за нанесување на плочи.

1879 г. Валтер Б. Вудбери (Walter B. Woodbury) воведува Stapture процес за сликовита репродукција.

1880 г. Кап. Вм. Ебни (Capt.

Wm. Abney) го открива хидрохинолот како развивачка супстанца.

1880 г. Ј.М. Едер со Фон Тот (J.M. Eder, von Toth) ја објавуваат употребата на пирокатекин како фактор во развивањето.

1880 г. Стивен Х. Хорган (Stephen H. Horgan) репродуцира фотографски полутон во дневен весник.

1881 г. Чарлс Крос (Charles Cros) го обелоденува процесот на упивање боја наречен Hydrotypie.

1881 г. Ј.М. Едер и Џ. Пицигели (J.M. Eder, G. Pizzighelli) соработувале за да произведат среброхлоридна желатинска позитив емулзија за развивање.

1881 г. Фредерик Е. Ив (Frederick E. Ives) го комерцијализира полутонскиот процес.

1881 г. П.Ј.К. Јансен (P.J.C. Janssen) го открива reciprocity failure ефектот.

1881 г. Хуго А. Штайнхајл (Hugo A. Steinheil) ги пресметува антипланат објективите.

1882 г. Кап. Вм. Ебни (Capt. Wm. Abney) пронаоѓа сребро желатинско цитро хлоридна емулзија за печатење на хартија.

1882 г. Херберт Б. Баркли (Herbert B. Berkeley) употребува содиум сулфит како средство за заштита на развивачите.

1882 г. Карл Ангерер (Carl Angerer) дизајнира касета за да овозможи точна регистрација и ререгистрација на ситото при правење полутонски негативи.

1882 г. Џорџ Мајсенбах (Georg Meisenbach) го патентира аутотипскиот (Autotype) процес.

1882 г. Етијен Ј. Маре (Etienne J. Marey) почнува со хронофотографски експерименти (chronophotography) – фотографија во време, т.е. снимање фотографија во правилни временски интервали за да се долови движење.

1883 г. Ернест Х. Фармер (Ernest H. Farmer) открива едноставен течен ослабувач од фероцијанид и хипо.

1884 г. Ј. Карбут (J. Carbutt) произведува оголени плочи.

1884 г. Ј.М. Едер (J.M. Eder) воведува колор осетливост со еритросин.

1884 г. Џорџ Истмен (George Eastman) го изнесува на пазарот American film, негативска емулзија на хартиена ролна.

1884 г. Емил Обернетер (Emil Obernetter) пронаоѓа Aristo (желатинска печатарска хартија).

1884 г. Х.В. Вогел (H.W. Vo-

gel) го открива азалинот за сензибилизирање на зелената, жолтата и портокаловата боја.

1884 г. О. Перуц, Ј.Б. Обернетер и Х.В. Вогел (O. Perutz, J.B. Obernetter i H.W. Vogel) изработуваат формула за ортохроматски суви плочи.

1885 г. Ф.Е. Ив (F.E. Ives) ја објаснува базичната конструкција на пропустливоста на линиското сито и теоријата на „Optical V“.

1886 г. Луј и Макс Ливај (Louis, Max Levy) развиваат комерцијална техника за производство на фотомеханичка полутонска мрежа.

1886 г. Лорд Рејли (Lord Rayleigh) го забележува делувањето на антирефлексниот слој врз објективот и елиминација на рефлексноста.

1886 г. Фридрих О. Шот (Friedrich O. Schott) започнува со производството на стакло за фотографски леќи.

1887 г. Отромар Аншец (Otto-mag Anschuetz) прави стробоскопска синтеза (со електронски блиц) на серија слики од мажи и животни во движење.

1887 г. Е. Бауш (E. Bausch) го патентира централниот затворач со ламели во вид на ирисна бленда (diaphragm).

1887 г. Томас Е. Енџалберт (Thomas E. Enjalbert) конструира камера што личи на кутија.

1887 г. Ханибал Гудвин (Hannibal Goodwin) поднесува пријава за патент на сребро бромидна желатинска емулзија нанесена врз еластична целулоидна лента. Пријавата не е прифатена до 1898 г.

1887 г. Г. Ано (G. Hanau) пронаоѓа кутија за промена на плочите.

1887 г. Џузепе Пицигели (Giuseppe Pizzighelli) воведува платинеста хартија за фотографија која што не бара понатамошно развивање по експонирањето.

1888 г. Џ. Карбут (J. Carbutt) изработува исечени делови од филмови од желатин бромид на целулоидна лента.

1888 г. Џорџ Истмен (George Eastman) ја најавува камерата Кодак (Kodak) што користи филмски ролни како интегрален дел на камерата.

1888 – 1889 г. Мом Андерсен (Momme Andersen) ги открива парафениленедијамин (1888) и ајконоген (Eikonogen) како развивачки супстанции.

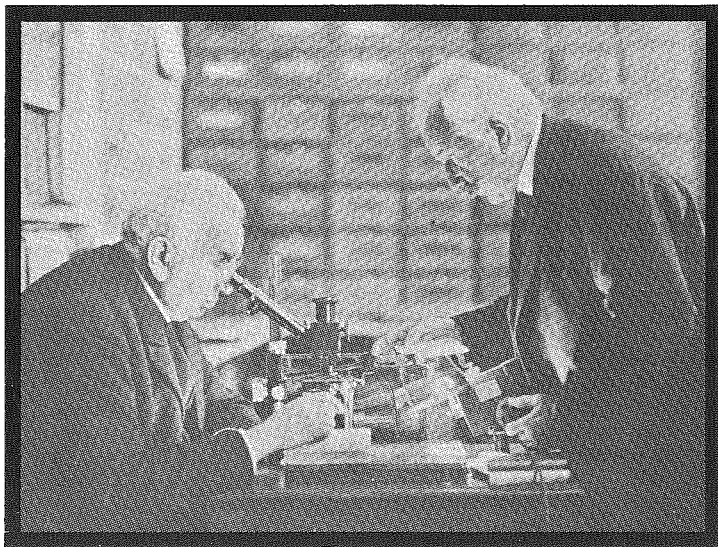
1889 г. В. Донисторп и В. К. Крофц (W. Donisthorpe, W. C. Crofts) добиле патент за филмска камера и проектор.

1889 г. Томас А. Едисон Thomas A. Edison) започнува експерименти со кино филм на долги филмски ленти од Џон Карбут, подоцна од Истман.

1889 г. Вм. Фриз-Грин (Wm. Friese-Green) патентира камера со наизменичен механизам користејќи филм на желатинска лента.

1889 г. Проф. Рудолфо Намиас (Prof. Rudolfo Namias) го воведува првиот киселински пермангатен ослабувач.

*Огист и Луј Липпер*



1889 г. Александар Лејнер (Alexander Lainer) го заштитува киселински фиксирниот раствор со сулфат.

1889 г. Емил Рејно (Emile Reynaud) конструира праксиноскоп за проектирање (Praxinoscope).

1889 г. Карл Шварцшилд (Carl Schwarzschild) го открива законот за затемнување (sensitometry).

1889 – 1890 г. П. Рудолф и Е. Абе (P. Rudolf, E. Abbe) ги пресметуваат анастигмат објективите.

1890 г. Г. Боне (G. Bonnet) воведува енамел процес (бихроматски лепак) за премачкување на фотомеханичките плочи.

1890 г. Ф. Хартер и В. К. Дри-

филд (F. Hurter, V. C. Driffield) ги комплетираат своите научни студии за осетливите емулзии, H. and D. Curve.

1891 г. Мом Андерсен (Momme Andersen) ја истражува употребата на органски супстанции како развивачи (пари-аминофенол); воведува родинал (Rodinal).

1891 г. Томас А. Едисон (Thomas A. Edison) ги усовршува кинотограф камерата и кинетоскоп апаратот за гледање дијапозитиви; производство во 1893.

1891 г. Л. Дуко де Хорон (L. Duco du Hauron) предлага анаглифија: употреба на двобојни слики

за да се добие тродимензионален ефект.

1891 г. Габриел Липман (Gabriel Lippman) пронаоѓа метод за колор фотографија.

1891 г. А. и Л. Лимиер (A., L. Lumière) издаваат опис на хемиски елементи што органската материја ја прават фотографски развивач.

1891 г. Хуго А. фон Штајнхјал (Hugo A. von Steinheil) дизајнира телефото објектив.

1891 – 1892 г. А. Богиш (A. Bogisch) користи метол, глицин и диминофенол како развивачи.

1892 г. Ф. Е. Ив (F. E. Ives) патентира монокуларен фотохромоскоп.

1893 г. Берт Акрес (Birt Acres) дава важни прилози во развитокот на хронифотографијата.

1893 г. Лео Х. Бикленд (Leo H. Beakeland) ја пронаоѓа сребро хлоридната хартија (Velox).

1893 г. Џон Карбут (John Carbutt) започнува производство на плочи за графички уметности.

1893 г. Емил фон Хеф (Emil von Hoegh) ги пресметува првите двојни анастигматски објективи.

1893 г. Ф. Е. Ив (F. E. Ives) добива патент за својот Kromskop (стерео фотохромоскоп).

1893 г. Вилијам Курц (William Kurtz) ја издава првата триколорна полутонска фотогравура.

1893 г. Час. Ф. Џенкинс (Chas. F. Jenkins) пронаоѓа фантаскоп (Phantascoper) машина за подвижни слики.

1893 г. Х. Д. Тејлор (H. D. Taylor) конструира анастигматски триплет објективи со три подвижни елементи.

1894 г. Е. Х. Фармер (E. H. Farmer) ја поставува основата на бромил процесот (Bromil).

1894 г. Дејвид Х. Хјустон (David H. Houston) ја произведува и ја патентира првата камера на склопување, која употребува ролна филм.

1894 г. Е. Ј. Маре (E. J. Marey) ја пронаоѓа камерата за забавено движење (slow motion).

1895 г. Берт Акрес (Birt Acres) го конструира својот кинематограф (cinematograph) – машина за подвижни слики.

1895 г. Карл Клајч (Carl Kleitsch) изработува рото гравурски репродукции со врвен квалитет.

1895 г. А. и Л. Лимиер (A. and L. Lumière) го прават својот кинематограф за кинофилмовите.

1895 г. Вилхем К. Рентген (Wilhelm C. Roentgen) ги открива икс-зраците.

1896 г. Тос. Армат (Thos. Armat) ги презентира витаскоп (Vitascope) сликите.

1896 г. А. Ленер (A. Lainer) користи калиум јод како засилувач на развивачот – Ленеров ефект.

1896 г. Ернст Мах (Ernst Mach) ја преместува цевката за добивање икс-зраци за да добие стерео икс-зраци.

1897 г. А. Богиш (A. Bogisch) воведува нов фотографски развивач, ортол.

1898 г. А. и Л. Лимиер (A., L. Lumière) користат амониум персулфат редуцир.

1898 г. Берт Акрес (Birt Acres) ја прави првата мало форматна филмска камера (половина од 35 мм).

1898 г. Артур Ф. фон Хубл (Arthur F. von Huebl) развива повеќекратно меко печатење.

1898 г. А. и Л. Лимиер (A. L. Lumiere) произведуваат амониум персулфат редуцир.

1898 г. Едуард Валента (Eduard Valenta) ја открива употребата на црвен глицин како осветлувачка боја за црвено-портокаловиот спектрален регион.

1899 г. Ф. Е. Ив (F. E. Ives) патентира one shot триколорна камера.

1899 г. Х. Луело–Крамер (H. Luerro–Cramer) го открива новиот развивач адурол (Adurol).

1900 г. Карл Герц (Carl P. Goertz) произведува екстремно широкоаголен објектив хипергон.

1900 г. А. и Л. Лимиер (A., L. Lumière) пронаоѓаат фоторама за сликање и проектирање панорама.

1900 г. Теодор Шаймфлуг (Theodor Scheimpflug) встановил успешни техники за снимање фотографии во лет.

1901 г. Т. Бекер и А. Ајхенгруен (T. Becker and A. Eichengruen) ја развиваат формулата за сигурносна филмска лента од ацетат целулоза.

1901 г. Леон Гомон (Léon Gaumont) синхронизира кинематограф со фонограф.

1901 г. Д. Х. Хјустон (D. H. Houston) ја патентира првата панорамска камера на склопување.

1902 г. Фридрих Декел (Friedrich Deckel) пронаоѓа сложен затворач.

1902 г. Х. Луело–Крамер (H. Luerro–Cramer) подготвува металхидрохинонски развивач.

1902 г. А. Миет и А. Трауб (A. Miethe, A. Traube) откриваат црвен етил, прв осветлувач на боја од серијата изоцијанин.

1902 г. Вилхем Оствалд (Wilhelm Ostwald) пронаоѓа Katatypie процес за отпечатоци во боја.

1903 г. Истман Кодак (Eastman Kodak) воведува желатинско премачкување на заднината на филмот. 1903 г. Ф. Е. Ив (F. E. Ives) го опишува паралакс стереограмот.

1903 г. К. Е. К. Мес и С. Е. Шепард (C. E. K. Mees, S. E. Shepard) објавуваат концепт за гама бескрајот.

1904 г. Е. Кенинг и Б. Хомолка

(E. Koening, B. Homolka) развиваат ортохроматски и панхроматски сензибилизатори.

1904 г. Ото Перуц (Otto Perutz) произведува панхроматска емулзија вклучувајќи постојан колор сензибилизатор.

1904 г. К. В. Пајпер и Д. Ј. Карнеги (C. W. Piper, D. J. Carnegie) подготвуваат хлорохромат (хромииум) засилувач.

1905 г. Карл Шинзел (Carl Schinzel) пронаоѓа трибоен процес вклучувајќи три сензитизирачки емулзии (трипак).

1906 г. Т. Шаймфлуг (T. Scheimpflug) го елиминира искривувањето на фотографските снимени од воздух.

1906 г. А. Трауб (A. Traube) развива Diachromie.

1907 г. Р. Б. Голдсмит (R. B. Goldsmith) воведува фотографска репродукција на документи на филм.

1907 г. Бено Хомолка (Benno Homolka) го открива развивањето во боја со леуко бои.

1907 г. Вм. К. Хебнер (Wm. C. Huebner) ја пронаоѓа photocopying машината (основа на модерното фото, – офсет печатење).

1907 г. А. и Л. Лимиер (A. and L. Lumière) произведуваат autochrome колор плочи.

1907 – 1908 г. Г. А. Смит и Урбан (G. A. Smith C. Urban) пронаоѓаат кинемаколор (проектирање слики во комплементарни бои).

1908 г. Едуард Белин (Eduard Belin) пренесува фото слики преку телеграфски или телефонски линии (Белинограф).

1908 г. Л. П. Клерк (L. P. Clerc) ја опишува теоријата на фотографската мрежа.

1908 г. К. Л. Финли (C. L. Finley) произведува Thames колор плочи.

1908 г. Алберт Келер – Доријан (Albert Keller – Dorian) пронаоѓа лентикаларен колор кинопроцес.

1910 г. Луис Д. Дафеј (Louis D. Dufay) произведува стандарден сито процес за адитивна боја наречен Дафеј-колор (Dufay color).

1910 г. Емануел Голдберг (Emanuel Goldberg) ја замислува употребата на моделирани сиви клинови во сензитометријата.

1912 г. Агфа (Agfa) воведува агфаколор (Agfacolor) – Адитивни колор плочи.

1911 г. Л. Гомон (L. Gaumont) прави хронофонски апарат користејќи синхронизирани дискови.



1911 г. Е. А. Лост (E. A. Lauste) прави експерименти со звучни филмови.

1912 г. Ф. Декел (F. Deckel) го пронаоѓа Компур (Compur) затворачот.

1912 г. Р. Фишер и Х. Сигрист (R. Fisher, H. Siegrist) го откриваат развивањето во боја со колор спојници (основа на модерните колор филмови).

1912 г. Л. Гомон (L. Gaumont) воведува триколорни филмови преку симултана оптичка синтеза.

1912 г. Бено Хомолка (Benno Hoptka) ги открива карбо цијанин боите за колор сензитизација на панхроматски емулзии.

1913 г. К. Л. Финли (C. L. Finlay) произведува Paget колор плочи.

1914 г. Ф. Е. Ив (F. E. Ives) пронаоѓа трибоен процес (основа за подоцнежните трибојни отпечатоци и кинофилмови).

1914 г. Истман Кодак (Eastman Kodak) воведува Kodachrome двоколорен процес.

1915 г. Оскар Местер (Oskar Messter) конструира камера за сукцесивно снимање за употреба во авиони.

1916 г. Ф. Е. Ив (F. E. Ives) патентира Hi-Cro колор процес и камера.

1916 г. Артур Трауб (Arthur Traube) воведува Uvachrome колор процес.

1917 г. Индустриска радиографија развиена во Британскиот Вулвич Арсенал во Англија (British Woolwich Arsenal).

1917 г. Густав Р. Керл (Gustav R. Koegl) го пронаоѓа озалид процесот.

1919 г. Е. Адамс и Х. Халер (E. Adams, H. Haller) го откриваат криптоцијанинот (инфрацрвен сензибилизатор омекнувач).

1920 г. Поуп, Милс и Хамер (Pope, Mills, Hamer) откриле колор сензибилизатори од групата цијанин.

1920 г. Х. Луено – Крамер (H. Luerro – Cramer) објавува десензитизација (намалување на осетливоста) на емулзиите пред развивање.

1920 г. Луј Лимиер (Louis Lumière) воведува фото стереосинтеза со користење на супертранспарентност.

1920 г. Пол Рудолф (Paul Rudolf) го пресметува Doubla – Plasmат објективот.

1921 г. Е. Белин (E. Belin) ек-

спериментира со безжичен пренос на слики.

1922 г. Ј. Енгл, Ј. Масол и Х. Ворт (J. Engl, J. Massole, H. Vogt) го откриваат Triegron процесот (звучни бранови на филмови).

1922 г. Карл П. Герц (Carl P. Goertz) ја развива фотографијата за финиш на трика (обично наречена „фото-финиш“).

1923 г. Густав Р. Керл (Gustav R. Koegl) прв развива diazo отпечатоци со амонијачна пара.

1923 г. Валтер Кениг (Walter Koenig) открива сензибилизатори за екстремно црвено и близу до инфрацрвениот спектар.

1924 г. Оскар Барнак (Oskar Barnack) ја прави првата 35 мм камера (Leica).

1925 г. А. и Л. Сегин (A., L. Seguin) употребува кондензаторско празнење („чкрапец“) во разреден воздух за фотографија на многу брзи движења.

1926 г. Агфа (Agfa) го изнесува на пазарот Agfacolor филмот.

1928 г. Рајнхолд Хајдек (Reinhold Heidecke) пронаоѓа Rolleiflex (twin – lens reflex camera) – двоока рефлексна камера.

1928 г. Истман Кодак (Eastman Kodak) Recordak систем за микрофилмување воведен во банките.

1928 г. Ф. М. Хамер (F. M. Hamer) ги открива полиметин сензибилизаторите.

1929 г. Л. Гомон (L. Gaumont) воведува Ideal Sonore звучен филмски метод.

1929 г. Ј. Остермаер (J. Ostermeir) го пронаоѓа блицот (алуминиумска жица или фолија во оксидиран и во запечатена сјајлица).

1929 г. Ф. Е. Ив (F. E. Ives) го открива полихромат (двобоен процес).

1929 г. Клер Финли (Clare Finlay) го изнесува на пазарот негатив – позитив адитив колорот.

1931 г. Роберт Лутер (Robert Luther) го основа „дин“ „DIN“ методот на осетливост.

1931 г. Б. Шмит (B. Schmidt) дизајнира катадиооптички објектив со голем отвор.

1935 г. Л. Г. С. Брукер и Г. Х. Кис (L. G. S. Brooker, G. H. Keyes) подготвуваат тетра и пентакарбоцијанини.

1935 г. Е. Хајзенберг (E. Heisenberg) произведува емулзија за директен позитив на хартија.

1935 г. М. Лапорт (M. La Porte) го пронаоѓа електронскиот блиц.

1935 г. Л. Д. Ман и Л. Годовски (L. D. Mannes, L. Godowsky) со

помош на Кодаковите истражувачки лаборатории го усовршуваат кодахром трибојниот процес.

1935 г. А. Смакула (A. Smakula) открива процес на премачкување оптички леќи.

1936 г. Р. Кословски (R. Koslowsky) употребува Thiocyanate за да ја зголеми осетливоста на емулзиите.

1936 г. Ј. Стронг (J. Strong) употребува нерастворливи флуиди за премачкување на леќите.

1936 г. Густав Вилманс (Gustav Willmanns) пронаоѓа интегрален tripack колор филм со недифузни бои (Агфаколор).

1938 г. Н. Ф. Гарни и Р. В. Мот (N. F. Gurney, R. W. Mott) ја презентираат Гарни-Мот теоријата за латентната слика.

1939 г. Лојд А. Џонс (Lloyd A. Jones) нуди стандарди за осетливоста на негатив емулзии, базирани врз печатарски квалитет.

1939 г. Харолд Е. Еџертон (Harold E. Edgerton) го унапредува електронскиот блиц.

1940 г. Defender Photo Supply i lford воведуваат мултиконтрастна хартија.

1940 г. Глен Л. Мартин (Glenn L. Martin Co.) употребува фотографски шаблони во индустриското производство.

1941 г. Истман Кодак (Eastman Kodak) го воведува Кодаколор (Koda-color) рол колор негатив филм и „Медалист“ („Medalist“) камера за рол – филм.

1941 г. Истман Кодак и Илфорд (Eastman Kodak, Ilford) произведуваат High Resolution плочи со голема моќ на разложување (1.000 линии на мм).

1942 г. Анско (AnSCO) произведува триколорен дијапозитив филм.

1942 г. Агфа (Agfa) произведува Агфа колор хартија.

1942 г. Defender Photo Supply воведува Pan Chroma Relief Color процес.

1942 г. Ј. Д. Кендал (J. D. Kendall) патентира фенидон, развивачка супстанца.

1942 г. Л. Рот (L. Rott) го опишува принципот на пресврт преку трансфер на дифузните слики.

1944 г. К. Ф. Карлсон (C. F. Carlson) ја пронаоѓа електрофотографијата (ксерографија).

1946 г. Френк Г. Блек (Frank G. Black) воведува Zoomar објективи.

1946 г. Истман Кодак (East-

man Kodak) произведува екта-хром колор филм (Ektachrome).

1946 г. Микрокартички за употреба во библиотека.

1947 г. Корнинг Глас Воркс (Corning Glass Works) воведува фотосензитивно стакло.

1947 г. Едвин Х. Ланд (Edwin H. Land) презентира моментен фотографски процес.

1948 г. Во Германија се произведени филмски книги (микрофилм).

1949 г. Х. Е. Едгертон (H. E. Edgerton) пронаоѓа мал рачен електронски блиц.

1949 г. Е. И. ди Понт де Немур (E. I. du Pont de Nemours) произведува синтетички полимери како замена за желатинот.

1952 г. Фред Валер (Fred Waller) пронаоѓа синерама (Cinemascope) тридимензионални кино филмови.

1953 г. 20 th Century Fox воведува синемаскоп (Cinema Scope),

употреба на анаморфни објективи.

1955 г. Е. И. ду Понт де Немур (E. I. du Pont de Nemours) развива Кронар (Cronar) димензионално стабилна основа за фотографски филмови.

1957 – 1958 г. Автоматската контрола на експозицијата, воведена во многу фото и кинокамери, станува стандардна опрема.

1958 г. Полароид (Polaroid Corp) воведува негатив-позитив полароид филм за 4x5 press-type камери.

1958 г. Конструирана гигантска камера за фотографирање сателити и интерконтинентални ракети.

1958 г. Ван дер Мулен и Бул (Van der Meulen, Bull) прават фототермографски систем.

1959 г. Слики направени во вселената зад земјината атмосфера, вклучувајќи ја и спротивнат страна на месечината.

1961 г. ГАФ – Анско (GAF – Ansco) произведува Super High Speed колор филм.

1962 г. Полароид и 3-M Ко. (Polaroid and 3-M Co.) најавува комерцијално производство на нови колор процеси.

1964 г. Први слики на месечината во гро-план.

1968 г. НАСА (NASA) први фотографии на целиот глобус од вселената снимени од рака.

1969 г. НАСА (NASA) први слики на површината на месечината во гро-план снимени од рака.

Превод: А. Дучевска  
Стр. консултант: Р. С. Јаки

\* The Encyclopedia of Photography, Volume Four, 1971, Grey-stone press / New York – Toronto – London



# ФОТОГРАФИЈАТА И СВЕТОВИТЕ

УДК 77(091)

Во почетокот постоеше само еден свет, заеднички. Потоа тој свет беше поделен на два: внатрешен и надворешен. Како границата помеѓу тие два света стануваше сè посилна, така во внатрешниот свет сè појасно се раздвојуваа повеќе светови, а во надворешниот се бараа и наоѓаа многу нови. Но, суштината остана иста, неменлива. Единствено доби нов израз, отелотворувајќи се во исконска сила за повторно сплотување на овие светови во еден, заеднички.

Човекот отсекогаш имал потреба да посегне по надворешниот свет. И тогаш кога ловел или пак собирал растенија за да опстане, и тогаш кога сакал да сочува за себе различни предмети или нивни симболи. При сето тоа потребите доаѓале некаде однатре, од сопствени непознаени длабочини, а биле доживувани како глад, жед, љубов или омраза. Моносите за задоволување на сите потреби биле ограничени, а многу желби останувале неисполнети. Оптоварен со чувство на семоќ, кое барало постојани потврди во одбрана од сопствениот страв и немоќ, човекот почнал по индиректен пат на магиски начин, да ги задобива и задржува за себе значајните објекти. Така, тој почнал да слика, првин по ѕидовите на пештерите, потоа да прави фигури, да се празни преку игра, да пее песни. Оружјето сè повеќе било заменувано со орудие, а играта се збогатувала до конечно задоволство и – творештво.

Со развојот на цивилизацијата, со зголемувањето на пречките поставени пред човекот, сè повеќе се усложнувале патиштата за задоволување на внатрешните потреби. Тие, од една страна, биле скусувани од сè поголем број забрани, но од друга, технолошкиот развој отворил нови простори и можности кои се нуде-

ле како замена за неостварените. На енергијата, заробена од многубројни надворешни и внатрешни пречки, ѝ било дозволено да се празни низ сон, фантазии, мисла, музика, слика, говор, ритмични движења на телото, обликување на материји и простори. Но не секогаш неказнето! И притоа начинот на искажување се усложнувал и збогатувал помалку или повеќе, зависно од авторот, развивајќи ја естетиката како посебен творечки чин.

Една од човековите магии е и фотографијата. Настанала некако ненадејно, како што настануваат сите големи откритија во цивилизацијата. Од една страна создадена како резултат на човековата потреба да се преслика себеси и дел од надворешноста и истото да го задржи за себе, а од друга како историска полза од хуманите дострели во физиката и хемијата. Така создадена, во временски миг и како дел од просторот, фотографијата почна да им покажува на световите како тие изгледаат, навидум објективно и реално. Човекот ненадејно се судри со тој изглед; својот, туѓиот и заедничкиот. Тоа не беше токму онака како што го гледаше дотогаш! Реалноста конечно стана и остана објективна дилема.

Имајќи се себеси на фотографија, човекот конечно доби конкретен доказ за сопственото постоење во просторот и времето, што го направи среќен. Но, истото безмилосно го потсети на одминливоста и конечноста, неговата релативност стана апсолутна.

Гледајќи го својот лик на парче хартија или картон, туѓите ликови во разни сцени, лиците на различни предмети и простори кои така силно побудуваат множество мешани чувства, човекот посака да се промени, да стане онаков каков што би сакал да биде, да не прави нешто од што се гнаси, да оди на оние места каде што би доживеал среќа и задоволство, да ги поседу-

ва предметите што му се нудат. И сè заради задоволување на внатрешните потреби. Така, фотографијата се врати како бумеранг и удри по внатрешните светови. Во почетокот создадена за пресликување на надворешниот свет, сè повеќе стануваше простор за искажување на внатрешниот. Сè помалку се јавуваше потреба реалноста да остане непроменета на фотографијата, а се повеќе со менување на нејзината содржина и редослед да се отслика состојбата на внатрешниот.

Меѓутоа, повратниот ефект на фотографијата беше искористен и за други цели, сосема поинакви. Нејзината фасцинирачка моќ несопирливо да ја предизвика човековата судбинска потреба за идентификација, стана извор на добивка за незаситните стремежи на еден дел од внатрешните светови, во вид на економска и политичка сила. Но, и при тоа фотографијата ја задржа својата суштественост, во неа секогаш можеше да се отслика внатрешноста на творецот. Единствено беше потребно похрабро и поостро да се погледа.

И во фотографијата постојат два света: црно-бел и во боја. Толку различни и далечни, а толку блиски и неразделни.

На прв поглед црно-белиот свет е мртов, задушен во ограниченоста на белините со црни простори околу нив. Одбивен и неприфатлив, зашто не заличува веднаш на нешто веќе видено, зашто изнудува напор да биде препознаен. Но, тоа е само за почеток, за миг, а потоа сликата ненадејно почнува да се менува, сè побрзо и сè повозбудливо. Навидум заробена, светлината почнува да се шири, да се отвора кон соседните, за заеднички да почнат да играат во некој свој ритам, по некаква само за нив чујна музика. Првобитните препознаени облици се губат, претворајќи се во нови, сè попривлечни и сè поодбивни. Просторот, претходно рамен и безживотен, почнува да се продлабочува, да се шири, да се исполнува со настани кои на чудесен начин влегуваат и излегуваат од него. И повторно, наеднаш, настаните ненадејно исчезнуваат и тогаш се забележува рамката која непоколебливо кажува дека тоа е само парче хартија на која се наоѓаат помалку или повеќе бели и црни површини ограничени од околниот простор. Но, тој веќе не е толку туѓ и мртов. Во тој простор остана да живее нешто внатрешно, недофатливо и ново, мило и одбивно во исто време. Понекогаш тој свет го тера сопствениот творец да избега од него без објаснение. Црно-белиот свет сам по себе е секогаш поблизок до внатрешните светови, до она што човекот го преценил како надреално.

Сосема други доживувања и простори наоѓаме во светот на боите. Секоја од нив го носи со себе своето значење и зрачи со единствена, за

неа својствена енергија, за човекот однапред препознатлива. Како во себе да ги впиеле сите космички состојки!? Со нив пребоени, формите стануваат исполнети волумени, а просторите ги добиваат и задржуваат конечните соодноси. И кога, за момент, ќе помислиме дека со тоа сме кажале сè, дека внатрешната динамика е слаба, а ритамот занемарлив, нашето трпение е наградено. Одеднаш од таа рамна површина на втиснати бои почнуваат да излегуваат и да не преплавуваат зраци со различна силина, да ни пренесуваат свои пораки. И сето тоа го доживуваме како познато или заборавено, но веќе всадено и блиску до нас. Тоа е и причината што, гледајќи ја непрекинато, бргу се заситуваме со фотографија во боја, што таа со време ни станува сè помалку привлечна. Таа е секогаш поблиску до надворешниот свет, до реалноста.

Се чини дека би останало нецелосно едно размислување за фотографијата и она што го претставува таа за човекот, ако не си спомнеме за илјадници судбини и интимни светови кои биле нераскинливо и неповратно врзани за технолошкиот развој, за процесот на конкретно создавање на фотографската слика. И притоа најчесто се жртвувало она што главно е прифатено како битно и свето, мирот и спокојството на секојдневното живеење. Не ретко, во еден непрекинлив занес, постојано биле трошени сопствените сили до истожување, па и до конечна жртва. Во фотографијата била магиски пронајдена фатална привлечност, а во технологијата единствена можност за искажување на сопствената креативност, обезбедувањето егзистенција. И сето тоа е длабоко човечки, достоинство за голема почит.

Ако за миг се свртиме кон последните сто и педесет години и се загледаме во она што е создадено во облик на фотографија, барем во оној дел кој ни е достапен, ќе видиме дека човекот преку неа се обидува да задоволи најразлични сопствени потреби, повеќе или помалку успешно. И при тие обиди, менувања и приспособување, растел и се збогатувал еден посебен свет, станувал сè поголем и некако посамостоен, самобитен, отворајќи сè побрзо нови и нови простори. Но, и покрај тоа, се чини дека сите досегашни обиди во оваа област претставуваат само множество на мали допири во едно големо и сè уште неосветлено пространство. Пространство кое како зрела почва, стрпливо чека креативниот човек да фрли семе. Почва на која треба да бидат засадени љубов и создавање, во која треба да биде закопано оружјето на омразата и уништувањето, за над неа да се отвори небото на мирот и спокојството.

Да ѝ посакаме на фотографијата да им служи сè повеќе на ваквите цели, во долг живот заедно со човештвото и природата.

# ВОЈНЕ ПЕТКОВСКИ: „25 ГОДИНИ ОД ПРВОТО ЕМИТУВАЊЕ НА ТВ ЕМИСИЈА ОД СКОПЈЕ“

(Секавање)

УДК 654.197(497.17-25)(093.32)

На 11 Октомври 1964 година, точно во 16 часот, беше емитирана првата емисија (во овој случај — филм) директно од студиото на ТВ Скопје во Нерези, сите емисии што дотогаш ги снимаше ТВ Скопје беа емитирани преку ТВ Белград или ТВ Загреб. Филмот што на тој ден „отиде“ од Нерези, па преку предавателот Црн Врв стигна до тв екраните, беше документарецот „Востанати“, работен по повод 60-годишнината од Илинденското востание. Автор на сценариото и текстот беше поетот Анте Поповски, снимател — Васил Василевски, музиката беше на Томислав Зографски, а режисер беше Вељо Личеноски. Филмот траеше 14 минути и 5 секунди. Но, еве што за тој настан вели Војне Петковски, главниот „виновник“ за овој, повеќе од успешен, експеримент на ТВ Скопје.

„Непосредно по земјотресот од 1963 година, вработените од РТВ Скопје беа сместени во шаторскиот град во Маџари. Јас останав во Нерези, каде што се наоѓаа двете згради на „Техно филм“ (непосредно пред тоа интегриран со РТВ Скопје), во коишто ја сместувавме техниката, што како помош пристигаше од Италија, Германија...

Работејќи на тој план, јас точно имав увид со што се располагаме од филмска или студиска техника.

Сите емисии што ги имавме снимено дотогаш, ги емитиравме преку Белград или Загреб. По повод 60-годишнината од Илинденското востание беше снимен тв документарен филм и беше решено тој да биде емитиран точно на 11 октомври 1964 година во 16 часот од студиото во Загреб. Најавата за ова емитирање ја објави и печатот. Во тоа време веќе сите вработени во РТВ Скопје беа преселени во новоизградените бараки во Нерези.

Благоја Дрнков доби задача филмот „Востанати“ да го однесе во Загреб и да се грижи за

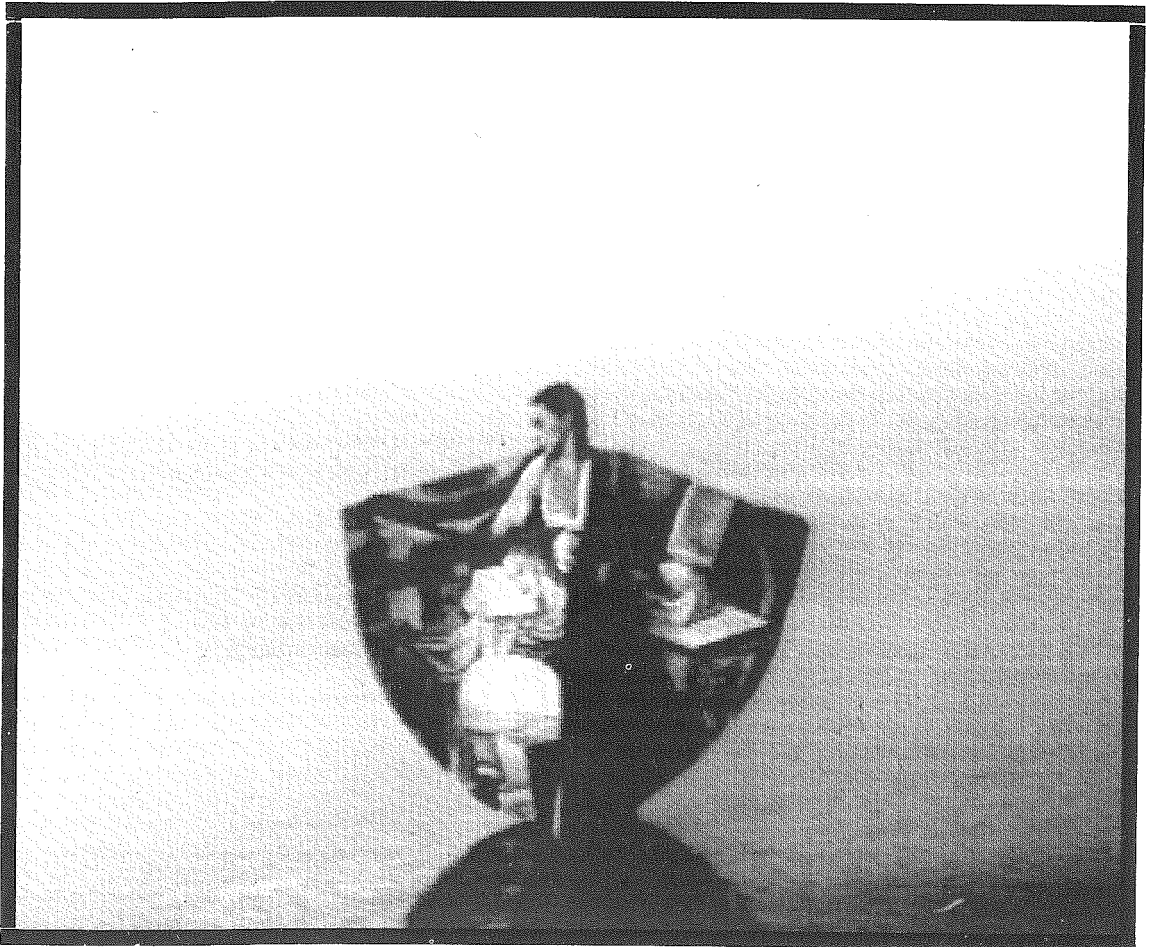
неговото емитирање. На 10 октомври наутро имавме состанок кај директорот на ТВ Скопје, другарката Лилјана Манева, кога на телефон се јави Дрнков од Загреб и извести дека е невозможно емитирањето на филмот на 11 Октомври, затоа што термините се веќе зафатени. Од ТВ Загреб предлагаа филмот да се емитира еден ден подоцна, исто така во попладневните часови. Слушајќи го разговорот, му предложив на Ацо Петровски, кој седеше до мене, да го емитираме филмот од Нерези со техниката што ја имавме добиено како помош. Бев сигурен во успех, затоа што многу работи веќе беа подготвени. Ефтим Митовски со својата екипа (задолжен за репортажната кола со две видеокамери добиени како помош од Италија) беше подготвен за работа, а и линковските врски меѓу Нерези и Црн Врв беа испробани, така што бев сигурен дека ќе успееме да испратиме слика од Нерези до предавателот на Црн Врв. Охрабрен од Петровски ѝ го предложив на Манева следното: до колку Дрнков не успее во Загреб да се избори за термин точно на 11 Октомври, тогаш да се врати во Скопје и ние филмот ќе го емитираме од Нерези. На ова Манева го постави логичното прашање: „Како, кога немаме теле-кино?“ Одговорив дека ние ги имаме сите предуслови за еден ваков чекор, а тоа е — имаме еден проектор, имаме видео камера и ете, теле-кино! Околу пладне повторно се јави Дрнков и соопшти дека не може да добие термин за 11 Октомври, па откако Манева уште еднаш доби потврда од мене дека може да одиме од Нерези, му одговори на Дрнков да се врати во Скопје. Ова се случуваше 24 часа пред најавеното емитирање на филмот „Востанати“. Работевме интензивно — со Ефтим Митовски ги извршивме сите подготовки, обезбедивме импровизирано теле-кино и направивме проба — испративме филмска слика до Црн Врв,

од каде што ни јавија дека сликата е во ред. Н 11 Октомври изутрина Дрнков пристигна од Загреб и се испостави дека филмот не е синхронизиран. Значи, имавме само слика, но не и тон. Во тоа време немавме никаква сала за синхронизација, па затоа решив мешањето на тонот да го емитираме директно. И затоа денес, во документацијата на ТВ Скопје постои само сликата од филмот „Востанати“, без тон. Андреја Белјан го задолживме да ја подготви музичката илустрација на 2 магнетофона, а со покојниот Иван Антонов, најнапред го измеривме времето, а потоа и го снимивме текстот на посебен магне-

тофон. До 14 часот, на 11 Октомври, направивме неколку проби – екипата за емитирање се уежбуваше, повеќепати испраќавме слика до Црн Врв и сè беше во ред. Во една просторија од бараките во Нерези поставивме една камера и оттаму, точно во 16 часот, Бранка Станковска директно го најави емитирањето на филмот. Сè течеше нормално. Експериментот успеа! Се ра-збира, на радоста ѝ немаше крај. По ова прво, експериментално, емитирање од нашето импровизирано студио и теле-кино, се договоривме од 19 Ноември истата година да започнеме со поредовно емитирање емисии.“

**Забележила: И. Петрушева**

*„Земање на пмето“ (видео арт, ТВ Скопје, 1987, Бреда Бебан и Хрвое Хорваткиќ)*



# ВИ-ТВ-ДЕО

(Телевизијата и авторското видео)

МДК 792.097:791.43(049.3)

Откриена и прифатена како медиум на уметничкото изразување во рамките на движењето и тенденциите на ликовната уметност на шеесетите и седумдесетите години, чиј стремеж беше дематеријализацијата и концептуализацијата на уметничкото дело, видео уметноста во најголемиот дел од својата куса историја им припаѓаше на галериите и на музеите. Служејќи се со иста технологија како и телевизијата, видео авторите жестоко инсистираа на дистинкцијата што постои помеѓу нивниот производ и телевизискиот, етаблирајќи се како нејзина опозиција која влегува во отворена борба не само против стереотипноста на тв сликата, туку и против телевизијата како институција.

Но, галерискиот контекст набргу ги покажува и првите недостатоци, како во однос на дистрибуцијата, така и во однос на продукцијата на видео делата. Гледаноста се сведува главно на тесен круг специјалисти за современа уметност, по некој намерник или пак случаен посетител. Од друга страна, „новите технологии“ се развиваа и се усовршуваа со неверојатна брзина. Стануваат сè пософистицирани, а со тоа и сè поскапи. На музеите и на галериите им стануваат сè подалечни и сè понедофатни, оставајќи ги видео авторите речиси без никакви можности за постпродукциски зафати на нивните дела.

Специјализирани места што располагаат со врвни и скапи технолошки средства се секако телевизиските куќи, кои не само што можат да дадат оптимални можности за реализација на видео дела, туку и да обезбедат нивна дистри-

буција. Голем дел од видео авторите, свесни дека отворената борба може да се замени со постепени промени однатре, го забораваат жестокиот анимозитет и сè почесто се свртуваат кон телевизијата.

Така осумдесеттите години сведочат за голем процут на она што сега се нарекува видео-креација или авторско видео, но и за еден нов однос на видео авторите кон телевизијата. Трансферот и мутациите што се случуваа во овој период како на економски, така и на социолошки и уметнички план, многу придонесоа за ваквата НОВА СИТУАЦИЈА. НОВИТЕ МРЕЖИ на комуникацијата предизвикаа индустриски растеж на НОВИТЕ СЛИКИ и зголемена гледаност кај НОВАТА ПУБЛИКА. Се појавија и НОВИ ПАЗАРИ на полето на производството на слики. Ова се години на НОВИ ТЕЛЕВИЗИИ, на сателити, кабелски мрежи, нови системи за дифузија и репродукција наменети за широка публика. Разбирливо, сиот овој контекст станува убав сон за многу млади творци кои се определуваат за видеото како за изразно средство.

Свесни и за културната функција што ја имаат, а претчувствувајќи дека доаѓа времето во кое телевизијата самата треба да почне да создава уметност, телевизиските куќи сè повеќе им ги отвораат вратите на видео авторите. И што е уште позначајно, тие тоа го прават бидејќи (тоа во овој момент е повеќе од јасно) без нивните истражувања кои се фундаментални за медиумот, неговиот континуиран развој е незамислив, а доаѓањето на новата естетика на телевизиската слика невозможно.

Во кусата дваесетгодишна историја на видео уметноста тоа би било суштинското што би можело да се каже за бракот помеѓу авторското видео и телевизијата во развиените европски и американски средини а истовремено и поинакво и идентично со она што се случува во нашите простори.

Иако во Југославија интересирањето за видео уметноста се јавува мошне рано, речиси истовремено како и во споменатите средини (првата видео-лента „Бело млеко, бели гради“ во 1969 ја реализираат Нуша и Сречо Драган) за континуирана видео продукција не може да стане збор. Треба да се чекаат осумдесеттите години кога некои телевизиски центри во земјата ќе покажат интересирање за модернизација на телевизуелниот јазик што, за среќа, ќе коинцидира со доаѓањето на млади и талентирани автори кои ќе се обидат да ги спојат употребата на технолошките специфики и естетиката својствена на видеото. Ваквиот начин на размислување во рамките на телевизиските куќи во Југославија официјално го воведуваат Борис Миљковиќ и Бранимир Димитријевиќ (Буцко и Туцко) во 1980 година, со нивниот проект „Руски уметнички експеримент“ во продукција и

дистрибуција на ТВ Белград. Иако се работи за телевизиска емисија во траење од 63 минути, таа покажува како обмислено и инвентивно може да се оди против важечките правила на кои робува телевизиската, а особено против она што пред 25 века го формулирал Аристотел во врска со трагедијата, дека дејството треба да има „почеток, средина и крај.“ Емисија која е вон хомогенизираните ТВ жанрови, со реторика и драматургија кои не почиваат врз наративната форма.

Токму ТВ Белград прва ќе им ги отвори вратите на видео авторите и во рамките на „ТВ Галеријата“ (уредник Дуња Блажевиќ), а одвреме навреме и во културниот магазин „Во петок во 22“, ќе бидат реализирани повеќе видео дела и тоа на Далибор Мартинис, Сања Ивеквиќ, Пеца Николиќ, Марсел Оденбау, Бреда Бебан, Хрвоје Хорватик итн. кои ќе се најдат во официјалните селекции на меѓународните видео фестивали и другите видео презентации и манифестации кај нас и во светот.

Подоцна со своја видеопродукција се јавуваат и ТВ Сараево и ТВ Љубљана, а непосредно по Телевизија Белград со сопствена продукција од ваков вид се јавува Телевизија Скопје.

Скопската видео ситуација има свои специфики што ја прават поинаква од другите југословенски центри. Имено, појавата на првите видео дела е овозможено со почетокот на видео продукцијата во рамките на Редакцијата за култура и уметност на ТВ Скопје. Инаку, скопската видео продукција директно е иницирана од двете видео манифестации што во 1984 и 1985 ги организира Музејот на современа уметност, први од ваков вид во Скопје што овозможува пошироко запознавање со дела на видео автори како од светот така и од кај нас. Вклучена како соорганизатор на овие манифестации и како продуцент на емисија за видео уметноста (ноември 1984, 45 мин; режисер Јане Петковски), ТВ Скопје, односно Редакцијата за култура и уметност не ќе може повеќе да го одбегнува фактот дека и нејзин интерес, а пред сè нејзина обврска, е создавањето можности за сопствена видео продукција. Тоа станува императив, зашто единствено место од каде што можат да произлезат вакви дела во СР Македонија е токму Телевизија Скопје.

Во 1985 година Венко Цветков, ликовен уметник и Јане Петковски, ТВ режисер, го реализираа „Видео ослободување“, 15 мин, првото видео во ТВ Скопје. Во 1986 година ТВ Скопје се јавува како главен организатор на репризата на Меѓународниот видео фестивал „Монбеллијар 86“, манифестација која под името „Скопје – Монбеллијар 86“ траеше цела една седмица надолупнета со најновата југословенска видео продукција и со коментари на директорот на познатиот фестивал Жан – Мари

Диар. Истовремено, како гостин на Францускиот културен центар од Скопје и на Телевизијата во Скопје престојуваше и францускиот видео автор Патрик Заноли кој заедно со екипа на ТВ Скопје го реализира „ВИ – ТВ – ДЕО“, (5 мин.). За заинтересираните во Телевизијата тој заедно со Жан – Мари Диар, одржа неколку стручни предавања во врска со реализацијата на одделни значајни видео дела кои се наоѓаа во програмата на Фестивалот. На тој начин посебно беа анализирани делата на Бил Виола и Волф Востел.

Оваа манифестација, како и престојот на Заноли и Диар поттикнаа и охрабрија еден мал број телевизиски луѓе да се зафатат со реализација на сопствени идеи на полето на видео – креацијата. Така, непосредно по нејзиното завршување Миле Гроздановски (режисер во ТВ) го реализира „Видео допир“ (6 мин), додека пак Иван Чунихин и Драган Абјаниќ (видео миксери) ја создаваат видео анимацијата „Микско“ (5 мин). Значајно е тоа што овие почетни видео експерименти беа веднаш прикажани на програмата и тоа во рамките на „Деновите на југословенската телевизија, како минијатури помеѓу емисиите со кои се претставуваше скопското ТВ студио, што телевизиската критика посебно го одбележа... „сите три видео минијатури сведочат дека во ТВ Скопје сериозно и организирано се истражува и експериментира со видео изразот“ (Б. Оташевиќ, „Политика“, 19 ноември 1986).

Во наредната 1987 година во продукција на скопската телевизија се реализираат четири видео – креации и тоа: „Ана“ (13 мин) автори Иван Чунихин и Драган Абјаниќ, „Сите наши тајни ги создава една слика“ (10 мин.) и „Земање на името“ (24 мин.) на видео авторите од Загреб Бреда Бебан и Хрвоје Хорватик, како и „Closeness“ (5,40 мин.) на тројцата млади скопски сликари Александар Станковски, Христо Попдучев и Златко Трајковски (во рамките на емисијата Културен магазин – мај 1987. беше прикажано и видеото „Роза“ на Љубиша Ивановски).

Карактеристично е тоа што овие четири видео – креации освен што беа емитувани на ТВ програмата, истата година се најдоа и во официјалните програми на меѓународните видео – фестивали Хаг, („Земање на името“), Оснабрик („Ана“), Љубљана („Ана“, „Сите наши тајни ги создава една слика“, „Closeness“), Белград („Ана“, „Closeness“), како и во контекст на презентациите на југословенското видео во 1988 во „St. Gervais“ – Женева (сите четири) и во 1989 во „Artice space“ во Њујорк („Closeness“). Што се однесува до „Сите наши тајни ги создава една слика“ и „Земање на името“ тие во последните две години се прикажани и на авторските





„Ана“ (видео арт, ТВ Скопје, 1987, Иван Чунинкин и Драган Абјаниќ)

видео – вечери на Бебан и Хорватик во Берлин, Лондон, Париз и Трст.

Последно видео дело во продукција на ТВ Скопје е „Корен“ (12 мин) на младата сликарка Вана Урошевиќ, реализирано во 1988 година.

Со ова би можела да заврши оваа куса сторија за скопската видео продукција, од која јасно се гледа дека отворањето на ТВ Скопје кон видео – експериментот значи и почеток за авторското видео во Македонија.

Но, се чини дека не би биле одвишни уште неколку констатации што ја карактеризираат скопската видео ситуација.

Прва и основна би била констатацијата дека ако авторското видео во светски рамки има

куса историја, тогаш тоа кај нас сè уште се наоѓа во ембрионална фаза и покрај високото реноме на ТВ Скопје како продуцент на видео креации во светски рамки, а независно и од зрелоста на одделни автори и остварувања. Оваа искуство претставува извонредна основа за натамошен успешен развој на овој вид креативно изразување кај нас.

**ПЛОДНОСНАТА СИНТЕЗА** ШТО се раѓа помеѓу креативниот потенцијал на уметниците однадвор и на оној што го носат одделни професионалци од Телевизијата би одиграла извонредно значајна и незаменлива улога во хуманизацијата на ТВ медиумот.

Мирослав Чепинчиќ

# СЕРЏО ЛЕОНЕ

(1929-1989)

УДК 929:791.44.071.1(45)

## ПОДАРЕНИ ВИЗИИ

За судбината на кинематографскиот творец би требало да биде меродавна вредноста на неговото дело. Во секој случај, тоа е она што го надживува и кое на некој начин му ја одзема неговата сопствена судбина, понекогаш сведена на безначајност.

Од малкуте податоци за животот на италијанскиот филмски режисер, Серџо Леоне, (Sergio Leone) навистина не дознаваме којзнае колку многу и прецизно. Сепак, останува впечатокот за неговата преданост на филмот, кој ѝ одолева на вообичаената биографска емфаза. Впрочем, нели тоа на најдобар начин ни го потврдува и самото тоа дело, изградено низ можеби неповторливиот авторски принцип, во голема мера потпрен на традицијата, но исто така и одделен од неа, како не секогаш посакуван придружник. Интересно е сепак да се спомне дека Серџо Леоне потекнува од синеаистичко семејство. Имено, татко му Винченцо Леоне, исто така беше филмски режисер во предвоената италијанска кинематографија, уште во нејзиниот нем период. Серџо, значи од почетокот влегува во некој традиционалистички контекст во однос кон режисерската професија, макар што до неа ќе има доста талкања, кои Леоне ќе ги изоди, по сè изгледа знаејќи за сите нужни компромиси што ги донесува таа, коишто сепак не ги прифатил.

Неговите почетоци во кинематографијата датираат некаде од 1948 год. кога тој, како што наведуваат ретките извори за него, воедно е асистент, косценарист и актер во поголем број филмови, но ниту еден од нив не е позначаен. Во една пригода, меѓутоа, асистирајќи му на

Стено за филмот „Сверот и добродетелта“ (1953), тој е во можност да контактира со Орсон Велс, кој беше протагонист на овој филм. Без сомнение, овие контакти во тој период на некој начин суштински ќе влијаат врз конечното определување на идниот, за долго време непризнаен синеаист и одрчуван филмски автор.

Контрверзноста од овој вид, ќе го следи Леоне безмалку низ сиот негов творечки век. Од почетоците потценуван дури и во комерцијалните простори на кинематографското вреднување, Леоне, по сè изгледа кон традиционалните филмски вредности започна да се однесува со супериорна индиферентност. Нималку хипотетички е дека од ваквите околности и израснува една апсолутно самостојна авторска фигура, чии навидум херостратски склоности се, всушност повеќе забележителниот натпросечен медиумски инстинкт и несоменната дарба за визуелната нарација.

По својата ментална структура, а и по своето, тогаш сè уште непројавено, уметничко „кредо“, Леоне – а ова сега веќе не е никаква претпоставка-е вистински човек во вистински околности. Времето на наслуѓените медиумски продири, во нивната предтеориска појавност, се совпаѓа со почетоците на режисерската активност на Леоне, која-што се исцрпува во снимање псевдо-историски филмски спектакли, чија жанровска определеност е конотирана како „пеплум“, специфичен и во тоа време би рекле, традиционалистички вид на италијанската кинематографија и нејзината романескна свртеност кон сликите од историјата.

Леоне беше и творец кој се најде на размеѓата меѓу очекуваните преломени на филмската естетика, веќе до определено ниво, нормативно структурирана, со сè почести сознанија за нејзината понатамошна неприфатливост. Светста за ова ќе биде само нешто подоцна афирмирана како медиумска трансформација во сè позаострена жанровска селективност и засилена сфера на нивното влијание. Леоне е еден од првите филмски творци кој по медиумска вокација на некој начин ќе ја надвлее определена конфузност на овие трансформации, па дури и ќе ги искористи за изградување на својот единствен филмски опус.

Врзаноста на традиционалистичките форми е присутна во голема мера во спектаклот „Последните денови на Помпеја“ (1959), (Gli ultimi giorni di Pompei) филмот што тој го заврши како режисер наместо заболениот Марио Бонар. Потоа Леоне зема учество во холивудскиот мега-проект, „Содома и Гомора“ (Sodoma e Gomorra) 1960. како режисер на втората екипа, кај тогаш реномираниот Роберт Олдрич. Леоне тука не се прослави, а и немаше ни таква намера, така што уште во текот на снимањето ја напушти екипата.

Набргу следува неговиот прв самостоен проект, денес веќе класичен „пеплум“, „Колосот од Родос“ (Il kolosso di Rodi) 1961. Уште во овој филм, во кој се третира познатата митолошка приказна, изразитиот медиумски сензибилитет на Леоне до максимум ги ублажува баналностите на осведочено жанровско чети-во, овојпат осетно проткаено со еден вид корозивна иронија. На прв поглед тоа ќе ни се стори како манифестација на почетничките изразни екстреми на режисерот и неговото неснаоѓање во стилската постапка, но се работи токму за сериозно поткопување на самите жанровски темели, градени врз една децениски долга квази-драматургија, чии апсурдности Леоне ги прави видливи.

Сите основни обележја на стилистиката на филмското кажување на Леоне се собираат во ваквиот негов став кон жанровската материја и во неговиот однос кон традиционалистичките постулати на една преживеана естетика. Артистичките докази за ова веќе се присутни во „Колосот од Родос“, каде што битните жанровски вредности добиваат достоинствена презентација; костимите и декорат се употребени по налог на конвенциите на овој вид филмови, но нивната функционалност веќе ги надминува установените жанровски премиси коишто овие компоненти на филмското дело ги следеа со рутинирана механистичка еднообразност. Сето ова, сепак е минимална проекција на авторските можности на Леоне. Задушеноста од жанровските стандарди како естетска реакција, сè уште се пројавува на малку места.

Бездруго, судбината на овој вид филмови, во својата цврсто изградена жанровска ситуација осетно се маргинализира во неможност да пронајде една нова медиумска насока, односно да ја поврати загубената комуникација со публиката. И Леоне е тука немоќен да ги намира преексплоатираниите форми на жанрот со медиумските елементи, но неговото искуство од овие обиди ќе стане драгоцен извор за идните негови творечки зафати.

Тоа е почеток и на едно творечко неспокојство, кое во барањето сопствена разврска, ќе го одведе Леоне до сè уште виталниот филмски жанр, кој тогаш е доста далеку за да ја сподели судбината со „пеплумот“. Се разбира, тоа е вестернот. За разлика од псевдо-историските филмови, вестернот во своето дотогашно постоење на некој начин, имаше веќе предметена и многупати успешно опробана, извесна медиумска постојаност.

Тоа е жанр чија структура не се исцрпуваше со манипулација на исклучително митологизираниите форми, туку се состоеше и од конкретни содржински референци со актуелноста, коишто успешно ја универзализираа неговата жанровска посебност. Она што Леоне го оцени како

залудност, имено обидот да се релативизираат жанровските обрасци на „пеплумот“, во вестернот се чинеше можно токму поради овие негови својства.

Во почетокот ова определување на Леоне прилегаше повеќе на извесен комерцијален експеримент, но и од вака остварената можност тој ќе создаде една специфична поетика и филозофија, вткаени во не големиот опус од само пет филмови, остварени за нешто помалку од една деценија. Со оваа единствена авторска серија, која започнува со филмот „За грст долари“ („Per un pugno di dollari“) 1964. Леоне супериорно ги надминува сите очекувани стилски и содржински парадоски и со сета креативна убедливост ни се претставува како...

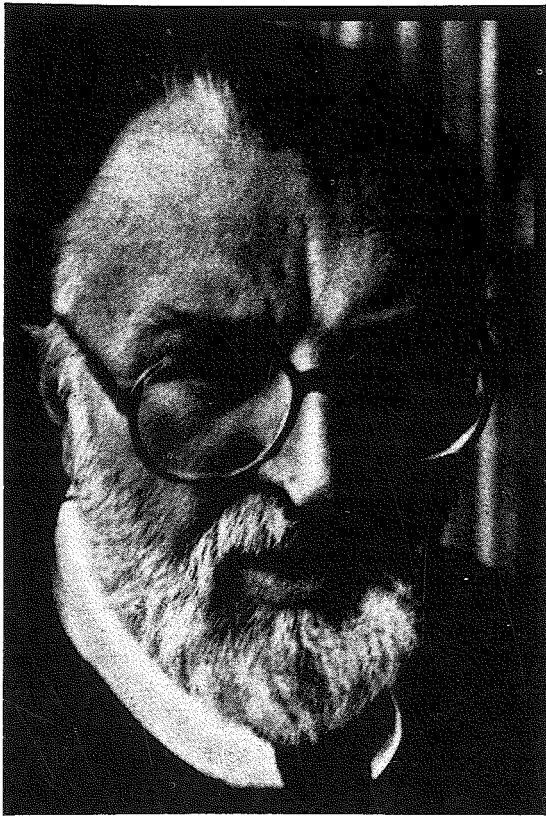
## ЖАНРОВСКИ МАГ

Естетските консеквенци на овој опус одамна се познати. Пред сè, предизвикана е вистинска жанровска револуција во една така втемелена структура на сите изразни планови, како што е вестернот. Така, од една, главно стилизирана фолклорна ситуација израснува комплексна наративна форма, низ која со несекојдневна жестокост функционираат препознатливите, но модифицирани елементи на еден свет заточен во своите непрегледни пустински просторства и во својата бескрајна битка помеѓу доброто и злото.

Во ваквиот жанровски микрокосмос Леоне постојано внесува елементи на ремитологизација на неговите основни драматуршки споеви. Прво тука се поставува проблемот на филмскиот јунак во вестернот. Неговите мотивации, а подоцна и дилеми, произлегуваат од општествената ситуација во која е сместен по сила на некаков морален избор. Во, како што рековме, типизираната фолклористичка ситуација, таквиот лик среќно се вклопува. Можните пројавувања на индивидуалното подоцна, остануваат и понатаму нешто како психолошка категорија која комуницира со сите оние етички достоинства, кои се всушност и конечен белег на вестернот.

Леоне токму на овој план ја менува драматуршката позиција на така замислениот јунак. Уште во филмот „За грст долари“, кој како расказ ја има дословно пренесено наративната шема од филмот на Куросава „Јоџимбо“, безимениот јунак што го толкува Клинт Иствуд, очигледно е осаменик со занемарлив социолошки статус, но и со, исто така, мошне сведени, на мигови и недостижни психолошки експликации.

Фиксираниот и главно безизразниот мимички обем во глумата на К. Иствуд, исто така, не ќе ни дозволи подлабоко да проникнеме во светот на јунакот. Впечатокот што се наметнува



од ова е дека тука се работи за лик на индивидуалец, кој сите свои сознанија за општествена-та ситуација ги сублимира во својата акција а, се разбира, насочена сепак да помогне на решителен начин да се воспостави еден праведен поредок, вон секакви системи на официјалната јурисдикција.

Леоновите вестерни всушност најмногу ја користат токму ситуацијата провоцирана од конфликтот, кој не ретко се задава помеѓу официјалната правда и онаа што е зацртана во етичкиот кодекс на вестернот, несогласување кое како драматуршки модел скоро отсуствуваше во класичниот вестерн. Овој содржински јаз Леоне го интензивира во својот втор вестерн „За долар повеќе“ („Per qualche dollaro in più“), 1965.

Во овој филм јунакот веќе има име, тоа е Монко (Клинт Иствуд), кој е ловец на уценетите глави, но тоа е и бившиот полковник, наконте-ниот Даглас Мортимер (Ли Ван Клиф), кој сето тоа го прави со методична омраза, под закрилата на законот всушност ја одмаздува смртта на сестра му. Но, без помошта на Монко тој никогаш не би успеал да го убие озлогласениот „Ел Индио (Ган Марија Волонте), човекот кој е виновен за нејзината смрт.

Вредностите што го мотивираат јунакот, што го игра Клинт Иствуд се исклучиво од материјална природа, додека пак кон етичките добродетелства и општествените идеали тој се однесува со рамнодушност и неприкриена иронија. Значи, нарушен е класичниот вестерн-клише, според кој секој јунак, колку и да е експониран како лик во приказната, ѝ припаѓа на определена социолошка група, без оглед на неговите фидеистички и морални погледи. Низ таквите ликови и се создаваше една, главно епска целина, која најчесто го карактеризираше вестернот. Имено, таковиот јунак всушност беше збиен симбол на општествените особини и како таков, сепак депорсонализиран во смисла на една драматуршка посебност.

Јунаците на Леоне се поставени дијаметрално спротивно во овој однос. Нивната егзистенцијална автохтоност се наметнува и покрај отсуството на нивната внатрешна експресивност. Изразот е единствено присутен како чин на некаква акција. На овој план вештината на Леоновата поетика е нешто што го приведува жанрот кон неговите феноменолошки основи, сосема запоставувајќи ја неговата суштински фолклористичка инспирација. Оттаму некои теоретичари тешко го прифаќаат фактот дека ваквиот италијански вестерн, не без подбивност наречен „шпагети-вестерн“, извршил големо влијание и врз американскиот вестерн од крајот на шеесеттите години и тоа кај такви автори, какви што се: Ричард Сарафиан, Филип Кауфман, Монте Хелман па дури и Сем Пекин-по. Непотребно е, се разбира, да се спомнува дека огромната повеќегодишна продукција на „шпагети-вестерни“ носи апсолутно естетски белег што им го подаруваат филмовите на Леоне. Дури и пореномираните режисери како Дамијано Дамијани, Серџо Корбучи, Дучо Тесари, Џулио Квести и Серџо Солима, низ своите филмови единствено се обидуваат да ја достигнат таа стилска стигматизација на Леонеовото дело.

Како резултат на ваквите преиспитувања на жанровските можности, во 1966 година настапува филмот „Добар, грд, лош“ („Il buono, il brutto, il cattivo“) апокрифна сторија за трагањето на тројцата протагонисти по скриеното богатство, поставена во една барокна содржинска рамка, нешто како „Војна и мир“ на вестерн начин. Доживувањата на тројцата протагонисти, што ги толкуваат: Клинт Иствуд, Ли Ван Клиф и Ели Валах се испреплетени со најразлични ситуации и искушенија кои што се фокусираат во конечната пресметка на напуштените воени гробишта, каде што е закопано златото. Авантура и трагика, насилство и етика, историја и иронија се преплетуваат во овој филм со нагласени естетски својства и од него прават автентично ремек-дело на жанрот.

Две години потоа ќе уследи филмот „Беше еднаш на Дивиот запад“ („C'era una volta il West“) 1968. Тоа беше и вистински предизвик за мајстор каков што е Леоне. Навидум овој проект требаше да биде нешто како измирување на холивудските вестерн-стандарди и новата стилска стигматизација што ја изградил Леоне. Артистичката екипа составена од врвните холивудски и италијански актери: Хенри Фонда, Чарлс Бронсон, Клаудија Кардинале, Габриеле Ферџети, Паоло Стопа и други, ги оживуваат ликовите на една, само навидум класична вестерн-повест за цивилизацијските процедири и судири на западните пространства. Во разудената фабулација на филмот, повторно доминира еден безимен лик со повеќе инкарнации, од кои првата и последната останува звукот на усната хармоника, како извесна судбинска епифанија во која воедно се содржани опасноста и спасението, проклетството и благословот, животот и смртта. Со оглед на ваквите импликации овде веќе го насетуваме враќањето на Леоне кон традиционалното европско духовно наследство, овојпат сместено во жанровскиот контекст на вестернот.

Во последниот вестерн што ќе го снимат: „Скриј се!“ („Giù la testa!“) 1971, Леоне веќе сосема слободно варира една модерна тематска основа во вестерн ситуацијата. Политизираниот вестерн, каков што е овој последниов, во кој настапуваат Род Штајгер и Џејмс Коберн, е помалку утописка проекција на жанрот, сфатена во експериментална смисла. По овој очекуван, па сепак релативен неуспех, Леоне ќе започне со подготовките за филмот „Беше еднаш во Америка“, кој на некој начин, по долга предисторија и создавање ќе стане неговиот.....

## ЦЕЛУЛОИДЕН ЕПИТАФ

По многу нешта овој филм стана тестаментарно дело на Леоне. Низата неуспешни обиди да започне со реализацијата и повеќегодишното снимање, го обележаа ова дело. Сепак, Леоне конечно го заврши „Беше еднаш во Америка“ („Once upon a time in America“) во 1983 година.

Во оваа пиранделовски срочена, визуелна сага, со која Леоне стапува во нови жанровски простори, е поместено сето она што тој не успеа да го доискаже во своите вестерни. Со форма на една не баш вообичаена гангстерска хроника, решена во низа ретроспекции, тој ни го презентира своето согледување за љубовта и пријателството, конечно и за егзистенцијалните мистерији на животот и смртта. Сето тоа е раскажано низ приказна за група еврејски деца во Њујорк од првата четвртина на столетието кои ги следи до доцните шеесетти години.

Меѓутоа, низ односот на централниот лик Нудлс (Роберт де Ниро) и неговите гангстерски компањони, Леоне како да сака да даде и една што поцелосна, пластична претстава за некои од битните хуманистички вредности, кои би требало да одолеат пред секогаш присутните трауми на времето. Во трагање по тие вредности, Леоне со својата постапка на гледачот му наложува едно опсесивно расположение повеќе отколку што се опседнати неговите ликови со тоа трагање.

До колку гледаме од содржинско-драматуршки аспект, оваа трансцедентна стапица е нешто што во формите на кинестетското изразување е ретко применувано и претставува естетски квалитет, достигнат пред ова само кај уште неколку автори како што се Ајзенштејн, Велс, Бергман и Антониони. Впрочем „Беше еднаш во Америка“, содржи навистина мноштво докази за богатството на раскошниот талент на Леоне, кој овде не засипува со слаповите на своите барокни визији, така што сме далеку од помислата дека тоа е всушност последното дело на овој творец. Така конечната порака на ова дело засекогаш ќе остане загадочна, како за нас така и за Нудлс. Следејќи го брилијантното финале на филмот, го наоѓаме Нудлс кој наеднаш поставен пред дилемата помеѓу животот и опиумскиот сон, ја бара вистината на својата некаде загубена егзистенција. Во тој визуелен криптограм, како последен кадар Леоне го апострофира крупниот план на својот јунак под превезот на кинеските сенки, низ кои тој ни упатува насмевка, во која, како и секогаш во филмовите на Леоне, има иронија, но овојпат и сочувство.

## Филмографија на Серџо Леоне

1. 1959. „ПОСЛЕДНИТЕ ДЕНОВИ НА ПОМПЕЈА“ – („Gli ultimi giorni di Pompei“) како корежисер.
2. 1960. „СОДОМА И ГОМОРА“ – („SODOMA E GOMORRA“) – како режисер на втората екипа.
3. 1961. „КОЛОСОТ ОД РОДОС“ – („IL COLOSSO DI RODI“)
4. 1964. „ЗА ГРСТ ДОЛАРИ“ – („PER UN PUGNO DI DOLLARI“)
5. 1965. „ЗА ДОЛАР ПОВЕЌЕ“ – („PER QUALCHE DOLLARO IN PIU“)
6. 1966. „ДОБАР, ГРД, ЛОШ“ – („IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO“)

7. 1968. „БЕШЕ ЕДНАШ НА ДИВИОТ ЗАПАД“ – („C'ERA UNA VOLTA IL WEST“)
8. 1971. „СКРИЈ СЕ!“ – („GIU LA TESTA!“)
9. 1983. „БЕШЕ ЕДНАШ ВО АМЕРИКА“ – („ONCE UPON A TIME IN AMERICA“)

#### БЕЛЕШКА:

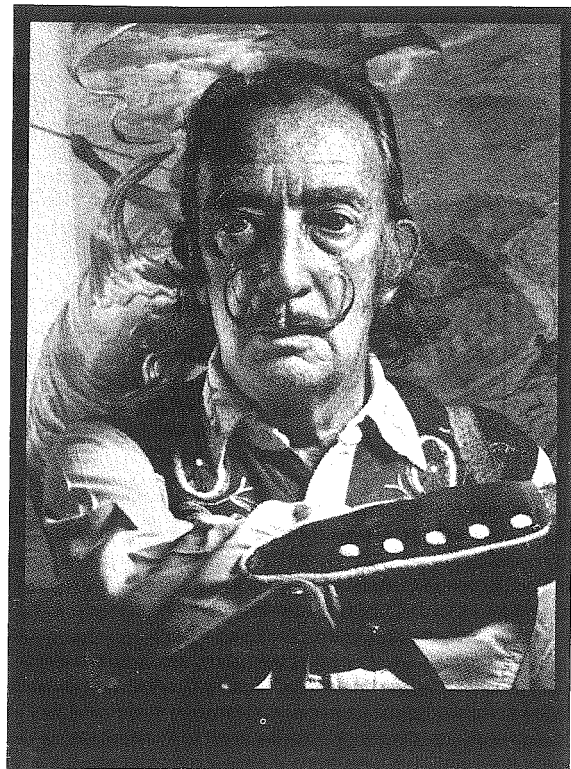
Податоците за животот на Серџо Леоне, главно се црпени од едицијата: Roger Boussinot – „L'encyclopédie du cinéma“, том II ed. BORDAS-PARIS – 1980.

# САЛВАДОР ДАЛИ

(1904-1989)

## МОИТЕ

## ФИЛМСКИ ТАЈНИ\*



МДК 791.43(100):75-05(46)

Открив, има една недела, дека за сè во својот живот, вклучувајќи го и филмот, доцнев околу 12 години. Меѓу другото, има 11 години откако сакам да направам еден интегрален, целосен, стопроцентно хипердалиевски филм. Според моите пресметки, најпосле, филмот веројатно ќе биде снимен следната година.

Наполно сум спротивен на јунакот на Лафонте-новата басна „Овчарот и волкот“. Иако во својот живот, уште за време на адолесценцијата, направив многу сензационални работи, сега доаѓа до тоа, што и да објавам – како на пример мојата литургиска корида или гордите полови кои би требало да играат пред еден бик, кого по трката со хеликоптер ќе го однесат в небо – сите освен јас, да сметаат дека проектот – а тоа е она најчудното – во секој случај ќе заврши така што неизбежно ќе се најде на виделина на денот.

Во 27. година, кога дојдов во Париз, во соработка со Луис Буњуел, направив два филма кои ќе останат историски: „Андалузискиот пес“ и „Златно доба“. Оттогаш Буњуел работеше сам и режираше други филмови, правејќи ми непроценлива услуга да обелоденувам кому му падна на ум генијалната, а кому почетната страна на „Андалузискиот пес“ и „Златно доба“.

Ако реализирам филм, би сакал да бидам уверен дека тој од едниот до другиот крај ќе биде континуитет на чуда, зашто е бескорисно да се деранжираш и да одиш да гледаш спектакли што не се сензационални. Колку што ќе биде побројна мојата публика, толку повеќе филмот ќе му донесе слава на својот автор, толку правилно крстен AVIDA DOLLARS. Но, за еден филм да им се стори чудесен на неговите гледачи, првиот неопходен услов е тие да можат да веруваат во чудата што им ги откриваме. Единствениот начин е, пред сè, да се престане со актуелниот одвратен филмски ритам, со таа конвенционална и здодевна реторика на движење на камерата. Како може, дури и за момент, да ѝ се верува на најбаналната од мелодрамите, кога камерата со „тревелинг“ насекаде го следи убиецот, дури и до тоалетот, каде што тој оди да ја измие крвта од неговите раце? Затоа Салвадор Дали, пред да почне да го снима својот филм, ќе се погрижи да ја имобилизира, да ја закове со клинови својата камера на земја, како Исус Христос на крст. Дотолку полошо ако дејствието излезе од кадарот! Публиката, измачена, раздразнета, неспокојна, копнежлива, восхитена, или уште подо-

бро, досадувајќи се, ќе чека акцијата да се врати во видокругот на снимката. Освеќ ако убави слики, сосема надвор од акцијата, не ја забават дефилирајќи пред неподвижното око, хиперстатиката на далиевската камера најпосле се враќа на својот вистински објект, робот на мојата чудесна имагинација.

Мојот следен филм ќе биде токму спротивен на експерименталниот авангарден филм, особено на она што денес се нарекува „авторско“, и што не означува ништо друго освен една сервилна потчинетост на сите просечни родови на тајната модерна уметност. Ќе раскажам вистинска приказна за параноична жена вљубена во двоколка, која постепено ги прима сите својства на саканиот човек, чиј леш служи како превозно средство.

На крајот, двоколката ќе реинкарнира и ќе стане тело. Затоа мојот филм ќе биде наречен „Двоколка од месо“. Рафинирани или просечни, сите гледачи ќе бидат натерани да учествуваат во моето фетишистичко бунило, зашто се работи за еден наполно вистински случај што ќе биде раскажан така како што не може ниеден документарец. И покрај својот категоричен реализам, моето дело ќе опфати и навистина чудесни сцени и не можам да се воздржам за некои однапред да не им раскажувам на моите читатели, со единствена намера – да зацимолат. Ќе видат пет бели лебеди како еден по друг експлодираат, во серија слики до крајност бавни, кои се развиваат според најригорозната архангелска еуритмија. Лебедите ќе бидат наколкани со вистински гранати, кои претходно се наполнети со експлозив, така што со сета сака-на прецизност може да се забележи распрнувањето на утробите на птиците и исфрлувањето на гранатските зрна. Зрната ќе удрат во облак од перја на начин на кој може да се сонува – или подобро речено мечтае – дека се судираат делови од светлината, така што во моето искуство зрната ќе го имаат истиот реализам како на платната на Мантења, а пердувите онаа прозрочност што му ја врати славата на сликарот Ежен Карьер.

Во мојот филм, исто така, ќе може да се види сцена што ја прикажува фонтаната Треви во Рим. На куќите на плоштадот ќе се отворат прозорците и шест носорози ќе паднат во водата еден по друг. При секој пад на носорог ќе се отвора црн падобран што ќе се појавува од дното на фонтаната.

Другпат ќе го видиме плоштадот Конкорд взори, како, во вистинската смисла, го преминуваат две илјади попови на велосипеди, носејќи плакат со избришан но препознатлив лик на Малјенков. Исто така, веројатно ќе покажам 100 шпански Цигани како убиваат и распарчуваат слон во една мадридска улица. Тие ќе го остават само неговиот соголен скелет, поместу-

вајќи така една африканска сцена за која сум читал во некоја книга. Во моментот кога ќе се видат ребрата, двајца Цигани кои, и покрај своето дивјачко лудило ни за момент не престануваат да пеат фламенго, ќе влезат во скелетот за да го присвојат најубавото од утробата, срцето, белите бубрези итн. Ќе почнат да се караат бодејќи се со ножеви, а за тоа време оние што останале надвор ќе продолжат да го черечат слонот, ранувајќи ги често борачите кои така, со една ужасна и морничава радост, ја исполнуваат внатрешноста на животното претворена во крвав кафе.

Исто така, не треба да ја заборавам сцената на пеење во која Ниче, Фројд, Лудвиг II Баварски и Карл Маркс со променлива вештина ќе ги пеат своите доктрини, сложувајќи се по ред, придружени од музиката на Бизе. Оваа сцена ќе се одвива на брегот на езерото Вилабертран, во чиј центар, тресејќи се од студ, во вода до појас, е една многу стара жена облечена како вистински тореро, со фризура во вид на омлет од фини тревки, урамнотезен на нејзината избричана глава. Секојпат кога омлетот ќе ѝ се слизне и ќе падне во вода, еден Португалец ќе го замени со нов.

При крајот на филмот ќе се види кугла од улична светилка како час се истенчува, час се здебелува, како се покрива со орнаменти, како овенува, повторно цвета, како се претвора во течност, се смалува итн. Има речиси една година како мислам на резимето на целата политичка историја на хуманистичкиот материјализам, симболизирана со морфолошките промени на една тиква, едноставна и препознатлива во силуетата на куглата на уличната светилка. Ова толку подробно и долго учење, во мојот филм трае точно минута и одговара на визијата на еден човек заслепен од сонце кој ги затвора очите, болно притискајќи ги со дланките.

Сето она што мене ќе ми тргне од рака, се разбира, е недостижно, зашто јас и Гала сме единствените опседнати од тајна милост, поради што и можам да создавам филм, а никогаш да немам потреба да раздвојувам или да спојувам сцени. Самата оваа тајна ќе предизвика непрекинати редови на вратите на кината каде што ќе се прикажува моето дело. Зашто, спротивно на секое очекување на наивните, „Двоколка од месо“ нема да биде само генијален, туку и најкомерцијален филм на нашата епоха, и со тоа сите ќе се согласат зашто ќе бидат засенети со еден единствен квалитет: чудесното.

1954.

превод: Ј. Крстевска

\* Зборник „Дали“ Хелиос, изд. НИРО „Књижевне новине“, Белград, 1984, стр. 51-52

Георги Василевски

# ДИВЕЕЊЕТО НА ЗЛАТА КРВ

УДК 791.43(497.1)(049.3)

(„Живот со стрико ми“ СФРЈ 1988 г.  
режија - Крсто Папик)

Присуствуваме на една вистинска експлозија на парадокси и аномалии. Квалитетните филмови секој се труди да ги изгони од репертоарот; и дистрибутерите, и прикажувачите и, што навистина болно се доживува - гледачите. За судбината на домашните филмови, пак, станува сè помачно да се зборува, тие никако да стигнат до кината во нашата република. Тоа проникливите продуценти оцениле дека ќе доживеат страшен дебакл ако се случи да одвојат една копија за македонското јазично подрачје и да ја титлуваат на македонски јазик.

Овој парадокс ја иритираше нашата трпеливост до мера на индигнација и минатата година, и онаа пред неа. Добитниците на Златната Арена и воопшто филмовите што имаат да кажат толку драматични вистини за нашата колективна и за нашите поединечни судбини, за нашите страхувања и опесии, како минатогодишниот лауреат „Живот со стрико ми“ на пример, остануваат анонимни за македонскиот гледач. Извесен благ надоместок за застрашувачките последици на оваа аномалија би требало да претставуваат повремени проекции на домашни филмови што се организираат во рамките на некоја манифестација, како „Скопското лето“ на пример, кога скопјани имаа можност, да ја гледаат ова исклучително остварување на нашата кинематографија.

Инаку, треба да се наведе дека во констелацијата во која доминираат слаби филмови и пораки со сомнителен естетичк квалитет, појавата на филмовите како „Животот со стрико ми“ на Крсто Папик, тој автентично бескомпромисен уметник, кој уште во играното деби во далечната 1969 год. „Лисици“ почна со своите луцидни опсервации на влијанијата на човечкото зло да гребе по колективната совест на своите современици и да проблематизира цела низа морални искушенија кои никако не можат да се заобиколат, исто така, претставува своевиден парадокс.

Додека од една страна ова драматично сведоштво за раздобјето кое си постави задача да ги поттикнува колективните страсти на одмазда и репресија се доживува како природно продолжение на правецот на моралните преокупации со кои Крсто Папик уште во „Лисици“ и „Претставата на Хамлет во Долно Гаштани“ си отвори пат кон нови теми, од друга страна, нему не може да му се одрече вредноста на актуелен факт, длабоко врасен во ткивото на сегашната, сеедно што дејствието на филмот хронолошки е ситуирано во милето на раните педесетти години.

Со приказната за сурово прекинатата љубов на младиот Мартин Кујунџиќ, кој се најде меѓу одбраната група млади луѓе да го посетува училиштето за народни учители, Папик како да настојува да се идентификува со ритуалниот чин на истечувањето на злата крв која по многуте повици на омраза спрема измислените, или, подобро речено, спрема насила произведените непријатели, се насобра како опасен талог во нашето срце. Всушност, една од централните тематски линии на која, инаку, и ја припишуваме во „Животот со стрико ми“ доблеста на оригиналност, до овој миг помалку позната на критичкото мислење на југословенскиот филм, е збирот на поттиците кои се стремат кон параноидната цел, безусловно да се произведува непријател. Тоа барање и таа потреба на едно нехумано време секогаш и секаде да се наидува на непријателот, за да може нивното разурнувачко дејствување да се изложи на благородната омраза и одмазда на разјарената толпа, во филмот на Папик се доведени до мера на пароксизам.

Невиното момче Мартин Кујунџиќ, страда во таа хистерична хајка со мера на библиско искупување за својата крвна врска со човекот кому му е дадена неверојатна моќ за одлучување, неговиот стрико, подиствен во таа налудничка потрага по невина крв, во мирната неподвижна заднина, од каде со една „безгрешна“, педагошка препорака сепак станува виновник за скопењето на младиот човек, неговиот сакан внук од брат.





„Живот со стрико ми“

Тој суров свиок во животот на младиот Мартин, по чии страотни консеквенци Папиќ, инаку, не крева некоја реторичка врева, туку филигрански вешто ги вградува во својот естетички систем на објективност, се доживува како навистина ужасна, но и логична завршница на една разработена практика на лов на вештерки. Жртвата на таа здивена склоност да се идентификува виновникот сепак ќе собере доволно сила, храброст и мудрост да го зачува достоинството на својата положба на инвалид. Тој и така осакатен, посрамен и осамен ќе го облагороди бремето на својата неподнослива тага во чин на творештво, чие значење и вредност

сепак, спрема сопственото признание, не можат да се мерат со изобилието живот од онаа опојна ноќ спроти сакатењето, кога беше со својата прва и единствена љубов.

Тоа присуство на достоинството и убавината дури и во чинот на понижувањето како да ги надраснува проблемските рамки на темата што се однесува на времето во кое хероите на овој филм ги проживуваат своите драми и трауми, своите соништа и порази, и тоа несомнено трансцендентира во една нова метафизичка стварност со која живеат во траен дослук и хероите на филмот „Живот со стрико ми“ и неговиот автор.



Конча Пирковска

## „ЖРТВА-ТА“ НА ТАРКОВСКИ

УДК 791.43(485)(049.3)

(„Жртва“, Шведска-Франција 1986, режија – Андреј Тарковски)

Сé уште не сме сигурни дали пророштвото на Достоевски за појавата на „големите инквизитори“ ја достигна својата кулминација во 20-от век.

Еден од оние милиони избраници кои биле под закрила на инквизиторите-психосоистри е и прекрасниот заумен поет Велимир Хлебников, кој се чини ја дал најлуцидната дефиниција за руската литература кога кажал „во мојата литература (а ние ќе додадеме сèвкупна духовна култура) нема ништо освен смрт и воскресене“.

Овој грд факт, оваа страотна вистина трае и живее сé до современа горбачовска ера. Денес во самиот СССР сведоци сме на воскресението на најелитната советска-светска духовна аристократија која живеела и умрела во периодот помеѓу руската авангарда и монструозната сталинистичко-брежневска епоха. Да се надеваме дека процесот на оваа мисла на Хлебников, која во случајов е злоупотребена и метафорички аплицирана врз еден тоталитарен, фашизоиден општествено политички систем, е ЗАВРШЕН.

„НА ПОЧЕТОКОТ БЕШЕ ЗБОРОТ – но ти си нем“ му се обраќа таткото на синот. Еве, и ние стоиме неми и немо пред „чудото“, пред „ЖРТВА“-та на Тарковски. Со немушт јазик, со сета наша духовна сиромаштија се обидуваме да ја одгатнеме не-среќата која ни е дадена.

„ВЕРБАТА ВИ Е ДАДЕНА И ТАКА КЕ БИДЕ“... Жртва и покрај сета своја апокалиптичност, е Молитва и Верба во човекот. Таа, вербата, е есенција во сите филмови на Тарковски. Жртва започнува со музиката на Бах, со трагичната колоратура на два прекрасни женски гласа. Тоа е литургија пред почетокот на Страшниот суд. Додека оди шпицата, во фонот е фиксирана

сликата на Леонардо „Поклонението на мудреците“. Шпицата завршува. Музиката на Бах полека стивнува. Камерата го започнува патувањето по сликата на Леонардо. Во епицентарот, сместена во пејзаж, е поставена Богородица со Христос. Околу неа мноштво ликови. Околу на камерата шета по ликовите, се задржува на Богородица и полека се префрла во пејзажот. Музиката на Бах сосема исчезнува и под фонот на сликата започнува музиката на природата. Се слуша бранувањето на морето.

Објективот се крева по стеблото на дрвото и одеднаш се слуша шум на ветер кој како да извира од крошната на Леонардо, за полека, лизгајќи се, да стигне до врвот на платното – небото. Преку небото на Леонардо продира во филмскиот пејзаж, односно Тарковски го започнува првиот кадар. Уште во првите мигови забележуваме дека нема ништо случајно. Секој детаљ во „филмското“ сликарство кај Тарковски е крајно обмислен и во функција на идејата.

Секој кадар е слика, свет, филозофија за себе, а сите заемно проткаени – живот. Асоцијативно, најголемите мајстори од историјата на сликарството опстојуваат и живеат во неговите филмови. Ликовната естетика на Тарковски истовремено не збунува и фасцинира. Како и звучната, така и визуелната иконографија е раскошна и гусната. Композиционата сликарска структура е крајно редуцирана, прочистена, сведена на најбитното. Во рамките на еден кадар, на една филмска слика, со минимум елементи, со минимум движење, максимално ја изразува идејата. Сликата е сведена на знак и речиси доволна самата себеси. Архитектониката на првиот кадар на „неговата слика“ не врзува за крајно рафинираната ликовна естетика на Коро. На влажноста на атмосферата, на зелено-сивите сребреникави тонови му се спротивставува едно с у в о ц р н о дрво (влажно-суво, светли-темни тонови) што го засадиле главните, таткото и синот. На тој цврст, статичен пејзаж небо-вода-земја што е распослан по хоризонтала, Тарковски го поставува дрвото во дијагонала за да ни ја даде пред сè визуелната композициона рамнотежа, односно да ја спротивстави динамиката-животот наспроти статиката-смртта. И што е уште побитно, да ни ја сугерира идејата за реинкарнација, за воскресението, за идниот живот. Вториот кадар го менува ракурсот на истиот пејзаж и започнува приказната за православниот калуѓер кој засади суво дрво покрај еден манастир и му наредил на својот ученик да го наводнува секој ден во исто време. По една година дрвото процутело – воскреснало. Што значи, првиот кадар е и визуелно и вербално поткрепен, односно проткаен со вториот, односно со приказната за калуѓерот.

Наративните пасажи во мигов ги користиме во функција на интерпункциски знаци, или интервали што ги одделуваат вербалните од визуелните слики, односно (ги спојуваат) ја имаат монтажерската улога.

По долгиот монолог на Александер за смртта, за диспропорционалниот однос помеѓу духовниот и материјалниот свет, за цивилизацијата која се темели врз гревот, паѓа во една друга, нам необјаслива духовна состојба каде што ја согледува страотната иднина. Во рамките на истиот кадар Тарковски врши метаморфоза во самата слика. Трагичните визији за иднината што неколкупати, преку користењето на квантната перспектива се појавуваат во филмот како низ прекршено огледало, се отсликуваат (во црно-бела техника) во свеста на Александер. Меѓу страотните слики на катаклизмата ја гледа и куќата на слугинката Марија, „добрата вештерка“ која благодарение на жртвата негова ќе го спаси човештвото. На самиот почеток, а и подоцна во филмот, ќе забележиме дека Тарковски Марија ќе ја идентифицира со Леонардовата Богородица. По овој долг кадар режисерот не внесува во еден Вермеровски ентериер, во куќата на Александер. Секој детаљ во просторот е грижливо одбран, речиси пренесен од платната на Вермер. Тука се полуотворените прозорци врз кои паѓаат тешките бели пердиња преку кои продира сончевата светлина и го осветлува целиот амбиент. Жена која чита покрај отворен прозорец некоја книга. Потоната во себе, во сопствената тишина, во тишината на ентериерот, бив ствува вон физичките сфери. Благите треперливи преливи на светлоста и сенката, нечујно, незабележливо и сосема дискретно Тарковски ги пренесува и отсликува врз лицето на жената. Што значи, атмосферата на амбиентот и психолошката состојба на ликот стојат во некоја таинствена меѓузависност и меѓуповрзаност, онака како што опстојува со векови во сликите на Вермер.

Продорниот апокалиптичен, студен, и рамнодушен машки глас, како глас на Гаволот, ја најаува атомската војна, сеопштиот потоп. Тарковски со овој глас, кој ќе се измеша со паничните гласови на актерите, ќе ја разори севкупната хармонична структура на филмот. Аудитивната „бомба“ ќе ја уништи психолошката и визуелната рамнотежа.

По гласот на Гаволот следува гласот на Александер, молитва упатена до Бога. Преку оваа молитва, која ќе биде услишена од слугинката Марија – Мајката Божја, Александер ќе го подари, жртвува (жртвата не е ништо друго туку подарок) сè она што го има и сака само да го спаси човештвото.

**И ТАКА КЕ СЕ СЛУЧИ** – во куќата на Марија. Ќе го плати гревот и сè ќе биде како што било.

Главниот јунак ќе го исполни Заветот. Ќе ја запали сопствената куќа, ќе го напушти своето семејство, својот најсакан син, ќе Онеми, токму кога во последниот кадар неговиот син ќе Проговори – „НА ПОЧЕТОКОТ БЕШЕ ЗБОРОТ – зошто тато?“...

И ние знаеме дека сме пак на почетокот, но зошто секогаш на ПОЧЕТОК?!

Филмот ќе заврши онака како што почна, со истиот кадар, со истата слика, со женските гласови на Бах од кои морници ни минуваат, со синот кој го наводнува сувото дрво, со надежта за воскресението.

Последната секвенца која е визуелно сведена на знак, им припаѓа на сферите на акционото сликарство и ги минува границите на формалната естетика на Ж. Матје. На платното ќе останат само гранките од сувото дрво и водата како фон, со надеж дека еден ден ќе процутат. Апстрактната слика пред и онаа што ќе следува по конечниот крај на филмот, Тарковски ќе ја втопи во метафизиката на белото филмско платно, во мистиката на Малевич, и во исчезнувањето, овој филм, како и неговиот автор, ќе останат да ЖИВЕАТ.

Стојан Синадинов

---

# ПОРТРЕТ НА УБИЕЦОТ ВО МЛАДОСТА

---

УДК 791.43(438)(049.3)

**(КРАТОК ФИЛМ ЗА УБИВАЊЕТО, Полска, 1987 г., режија: Кшиштоф Кишловски)**

Американскиот филмски империјализам, отсекогаш доминантен во светската кинематографија, а посебно со замирањето на автентичните (понекогаш и наднационални) филмски правци во Европа во почетокот на седумдесетите години, генерираше своевиден одбранбен штит во европското филмско битисување, минатата година манифестирано како „Европска година на филмот“. Во одбраната на сопствените поимања на филмската уметност во можниот европски културен простор, нужни се потенцирањата на оние дела кои во себе носат оригинални размислувања за визуелно обликување на секојдневните и необични нешта. Таквата филозофија на европското кинематографско дивергирање (повеќе на уметнички отколку на финансиски план) за свој адут (прв меѓу најдобрите) го инаугурираше „Краток филм за убивање-

то“ на полскиот режисер Кшиштоф Кишловски, добитник на наградата „Феликс“ за најдобар европски филм во 1988 г., наградата на жирито на Канскиот фестивал, и секако, филм што побуди најмногу внимание на последниот ФЕСТИВАЛ во Белград.

„Краток филм за убивањето“ на К. Кишловски, кој е и ко-сценарист на филмот, во својот сценаристички потход содржи едноставна, но не и нефункционална приказна што би ја обременувала нејзината перцепција. На самиот почеток е присутно панорамско запознавање со главните личности, околу чии меѓусебни односи се создава драмското дејствие. Тематски инспириран од библиската божја заповед „Не убиј“, „Краток филм...“ ги продуцира ставовите за моралноста на чинот на убиството и казната, со сите нејзини степени на драстичност што

следува. Почетното прикажување на едно момче кое бесцелно лута низ градот, зацврстувајќи се во идејата да убие некого, оди заедно со прикажувањето на неговата жртва, средовечниот таксист. Паралелното запознавање со личностите е испрекинато со воведување на третиот лик, младиот адвокат кој го полага правосудниот испит и полемизира за (не)потребноста на смртната казна како (не)човечки акт против (не)човечноста. Во суштина, ликот на адвокатот има функција да ги поврзе двата дела во филмот (убиството и судењето), но во отсуство на посилен (или подобро речено никаков) мотив за централниот драмски акт, тој претставува средство со кое барем малку би се зајакнала тензијата на филмот. Момчето седнува во колата на таксистот, во близина на градот сурово го убива, дозволува (или тоа му е целта) наивно да биде откриен и заради неговата суровост е осуден на смрт со бесење.

Сценаристичката едноставност на филмот ја дисквалификува неговата жанровска дефинираност како можен трилер, со самото отсуство на некој посилен мотив кој доведува до централниот настан – убиството. Одвивајќи се праволиниски, приказната изгледа како можна рамка за филозофска расправа околу моралноста на убивањето и неговото санкционирање. Не се ретки ниту споредбите со книжевните размислувања на Алберт Ками и Ф. М. Достоевски. Во апсурдноста и немотивираноста на убиството се барани идеите на Ками, а во концепцијата на приказната како „злосторство и она што следува по него“ се трага по новиот Раскољников. Сепак, се чини, ваквата приказна е само основа за режисерот К. Кишловски, кој на неа гради суптилна и необична визуелна поетика.

Во рамките на сценаристичката едноставност се движат режисерските средства со кои се служи Кишловски. Определеноста на „Краток филм за убивањето“ како анти-трилер (во американскиот генерализиран концепт за трилер-суспенз жанр) со себе поведува и одредени закономерности, како одбегнување кратки кадри, на пример, кои би биле контрапродуктивни за епското раскажување. Доминацијата на едноставните изразни средства во филмот создава една нова димензија – уверливост на приказаното дејствие до ниво на документарна креација. Во режисеровата опсервација на криминалот бројните натуралистички сцени со реалистичната суровост создаваат специфична жанровска колизија – (условна) помешаност на играното и документарното. Неразубавениот и едноставен израз ја приближуваат играната димензија кон документарната реалистичност. Сцените кога момчето сурово го убива таксистот (го докрајчува дури по неколку обиди), извршувањето на смртната казна (по суровоста

изедначена со стореното злосторство) и атмосферата на нивното одигрување ја создаваат таа мачна перцепција што го иницира човековиот сензибилитет. Сето тоа реализирано во секојдневни ентериери и екстериери, без нивно посебно имагинарно обликување, се надоврзува врз доследната едноставност на приказаното.

Вака прикажаната визуелна поетика на „Краток филм...“ произлегува од старото правило за разграничување на уметноста од имитацијата, дефинирано како „не е битно што, ами како...“. темата на која е градена приказната на „Краток филм...“ често е експлоатирана во светската кинематографија, посебно во комерцијалниот жанр (сублимирајќи ги во себе вестернот, трилерот, суспензот, хоророт), најчесто во стандардна експликација: мотив – убиство – одмазда, со задолжително глорифицирање на победата на доброто над злото. Специфичноста на „Краток филм за убивањето“ делумно произлегува од (глобалното) непостоење на трилер-суспенз жанрот во кинематографијата (во овој случај Полска) каде што е произведен. Отсуството на една одредена жанр-традиција со шематизирани принципи за филмската приказна не е хендикеп, бидејќи отсуството на традицијата нуди слободно конституирање на истата. Самото отсуство на силен иницирачки мотив за сторителот на едно злосторство значи хендикеп за основното што, но само во случај да не постои доволна инвентивност за негово ново и специфично прикажување. Токму тие отстапки што ги правел К. Кишловски го делат неговиот филм од присутното „море филмови“, во кои лентата е исполнета со слики со цел да го исполнат времето до катарзичниот крај. Ако „Краток филм...“ се разгледува како еден антипод на класичниот трилер жанр, не е неразбирливо неговото величење како еден од „најевропските“ филмови во минатата година, при што неговата посебност и поинаквото (од присутното мнозинство) размислување донесуваат многу на планот на неговата исклучителност.

Глобалната идеја на филмот неразубавено да отслика еден тематски проблем ги определува и другите компоненти на неговата реализација. Снимателското умење на Славомир Идџак се подведува под режисеровата замисла на едноставни сцени, без инсистирање на посебни (и овде непотребни) детали. На таа линија е и актерската креација на Мирослав Бака, Кшиштоф Глобич и Јан Тесарж, како и на другите, епизодни артисти, така што нивната реалистичност и спонтаност во прикажувањето на ликовите наведува на помислата дека тоа се луѓе како во нивниот приватен живот. Во овој случај едноставноста не е помала креативност од спектакуларното расфрлање со артистичкото, камерманското или режисерското умење.

Доживувањето на овој филм, пред сè, е на планот на атмосферата што е создадена во него, делумно отежнато од неговата херметичност. „Краток филм за убивањето“ на Кшиштоф Кишловски носи нов начин на филмско размислување, ретко во светската кинематографија, што го сместува надвор од постојната шема и просечност, и воопшто не се случајни наградите и признанијата на европските фестивали, кои ја афирмираат оваа посебна пригода да ги истакнат разликите што се присутни помеѓу американската филмска продукција на една, и единството на спротивности (како главен постулат) во синтетизираната европска кинематографија на друга страна.

Благоја Куновски

# ЕРЕТИЧКОТО ОЧОВЕЧУВАЊЕ НА ХРИСТОС

УДК 791.43(73)(049.3)

(„Последното Христово искушение“, САД, 1988, режија – Мартин Скорсесе)

– Секое појавување на романескно, театарско или филмско дело кое се охрабрило да подре во догматски поставената табу тема, а со што автоматски врз себе го навлекува црковниот гнев и чиј ерес е однапред осуден на анатема – мора да предизвикува посебно внимание и полемички возбудувања. Тоа најнапред се случи со грчкиот писател Никос Казансакис чиј роман „Последното Христово искушение“ се појави во далечната 1955 година поради што авторот доживеа најтешки напади и осуди од грчката православна црква која не само што го екскомуницира од своите редови туку и забрани да се закопа на територијата на Грција, па затоа тој мораше да емигрира во САД. Потоа следуваа искушенијата на режисерот Мартин Скорсесе кој по прочитувањето на романот некаде во 1972-та година, опсесивно ја носеше во себе идејата да го екранизира анатемисаниот роман. Се чинеше дека условите за конечната реализација созреаја во 1983-тата, но тогаш поради протестното писмо на католичката црква до американските продуценти, снимањето беше стопирано во последниот миг и така проектот остана одложен до некое посреќно време. Тоа време, по долги 16 години, созреа минатата година и филмот се појави пред светискиот аудиториум предизвикувајќи бурни реакции кај гледачите, но пред сè жестоки протести и негодувања од редовите на црквата и нејзините најортодоксни верници, за кои појавата на филмот „Последното Христово искушение“ значеше флагрантно уривање на митот за Исус Христос и неговата жртва, догма врз која се градеше и почиваше христијанската доктрина за која вакиот филм претставува директен атак врз долговековните интереси на црквата, сеедно од кое нејзино христијанско крило да доаѓаа нападите врз филмот: од католичкото, православно или протестантското. Како најелементарни распознавачки, општи религиски координати во случајот на филмот „Последното Христово искушение“, а како клуч за основното разбирање и толкување на неговата содржина и идеја, за гледачите се подразбира и неопходно предзнаење за тоа кој бил Исус Христос, како централна личност во христијанството, со евентуално прочитување на Библијата и нејзината поделба на Стар и Нов Завет. Како што е познато од востановеното догматско учење на црквата – христијанството за свој основач го зема Исус Христос (по него впрочем и го добива името) - тој сиромашен столар од Назарет во Галилеја, првиот водач и спасител на Евреите, роден од девицата Марија со посредство на Светиот Божји Дух, во времето на римскиот цар Август. Значи, Исус бил спасителот на христијанските смртници, Месие кој доаѓа на земјата за да ги исчисти луѓето од гревовите, жртвувајќи се со маченичка смрт-распнат на крст, за

птоа да воскресне и да се врати на небото како дух, соединувајќи се со Господ кој го пратил на земјата во саможртвената мисија. Според учењето на христијанската теологија, Исус Христос е бог – син создаден од богот – татко, кој проповедал љубов меѓу луѓето и еднаквост пред царството божје. Понатаму, во однос на филмот „Последното Христово искушение“ се потребни уште неколку битни појаснувања. Така, во текот на вековните отпори спрема старогрчкото владеење, а посебно спрема Римјаните, во периодот од вториот век пред нашата ера до вториот век од нашата ера, во јудејските, еврејски маси е создавана верско-општествената клима на очекување спас (во Библијата – најавеното доаѓање на божјиот Месије), да го избави својот народ од туѓинското ропство. Првиот и вториот век на новата ера, биле време кога низ Палестина шетале многу верски фанатици кои се претставувале за божји месији. Затоа, нив римската власт ги прогонувала и казнувала. За таквата општествена клима е сврзана и легендата за божјиот спасител Исус Христос. Инаку, Библијата е посебно одбрана збирка свети книги кои претставуваат закон на еврејската, а подоцна и на христијанската религија. Познато е дека Библијата се дели на Стар (еврејски) и Нов (христијански) завет. И покрај фрлената анатема врз Евреите – христијанството го присвојува Стариот завет како свој изворен канонски документ, за на тој начин да докаже дека новата догма е единствениот автентичен толкувач на божјите закони од Стариот завет. Оттаму произлегуваат и „Пилатовите акти“ – канонски записи на раната христијанска црква, поточно од католичанската, од вториот век на новата ера. Во нив централно место му е дадено на обвинението дека еврејскиот суд – големиот Санхедрин, а не римската власт, го осудил Исус Христос на распетие т. е. дека суровиот римски прокуратор Понтиј Пилат, под притисок на уличната толпа во Ерусалим, а не по своја волја, го распнал Исус Христос, што како основна теолошка доктрина ќе се спроведува и во периодот на крстоносните војни предводени од католичката црква на чело со Папата – со повикот за „ослободување на Христосовиот гроб“ од антихристите и богоубијците – Евреите (за што како крунски пример им служело „предавството“ на Јуда (Harvey Keitel), кој наводно за триесет сребреници им го предал својот учител Христос на Римјаните).

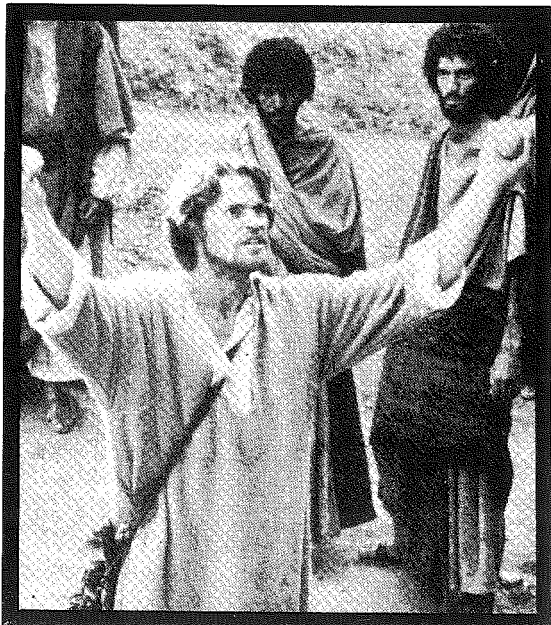
Така, воспоставената догма со легендарното, ортодоксно, библиско учење за жртвувањето на Исус Христос, кој по распнувањето воскреснал и станал бог – за црквата, особено католичката, е врвен закон, табу – тема што се чувала љубоморно и повеќезначајно пресметано. Секое демистифицирање на легендата за Исус Христос, врвниот творец на христијанството е

ерес што добива тежина на анатема, (а да не говориме и за реагирањата на црквата во однос на негирањето на некои научници кои тврдат дека Христос воопшто и не постоел како човек).

Католичката црква таквите обиди некогаш ги казнувала со инквизицијата, денес појавата на филм каков што е „Последното Христово искушение“ католичките и другите христијански фанатаци, а особено, хиерархискиот црковен врв, можеше да ги доведе до бес, прогласувајќи го ова дело за скандалозно, затоа што се дрзнува на христијанските верници да им ја наруши пропагираната слика за Исус Христос како маченик. Црквата априори беше скептична спрема обидот воопшто да се снимат вакви филм, а авторите – сценаристот Пол Шредер и режисерот Мартин Скорсесе – алиби имале пред сè во истоимениот роман на писателот Никос Казансакис. Инаку, ова е трета соработка меѓу Шредер како сценарист и Скорсесе. Претходно Шредер ги напиша сценаријата за Скорсесевите филмови: „Таксист“ и „Разбедетиот бик“, а и самиот се прослави како режисер на филмовите: „Симната јака“, „Луѓе мачки“ и „Мишима“. Така, ортодоксниот религиозен воспитаник од протестантско – калвинистичка секта – Пол Шредер, се зафаќа со опсесивниот историски роман на Казансакис, кого на почетокот го цитира – како мото-мисла – за она што писателот го сврзувало да ја истражува двојната природа на Исус Христос – човекот и бог, а на почетокот е напоменато дека филмот не е базиран врз евангелието т. е. библијата, туку врз романот на Казансакис, кој и самиот претставува своевидно истражување и лично толкување и доживување на легендата за Исус Христос. Уште на стартот на филмот „Последното Христово искушение“ Шредер и Скорсесе ни го покажуваат Исус Христос како обичен човек, маченик, кому му се јавуваат внатрешни опсесивни духовни сили во својство на бог или фавол. Во дијалогот од воведната средба – конфликт меѓу Јуда и Христос, откриваме сосема поинакво видување на Јуда од она усвоеното за неговото предавство. Имено, Јуда од противник на Христос, затоа што тој правел крстови за Римјаните на кои тие ги распнувале бунтовните Евреи, станува негов следбеник и ученик со цел да ја види неговата божја мисија на спасител на Евреите од римскиот погром. Ја следиме одисејата на Исус Христос со многу Библиски познати, но и „еретички“ поинакви видувања на неговата трансформација во човек – бог, при што најпровокативна е визијата на Казансакис, а со тоа и на Шредер и Скорсесе, за тоа како Христос, по распнувањето на крстот од војниците на Понтиј Пилат (David Bowie) – не воскреснува, туку со пратеникот на господ, девојчето ангел – чувар, е спасен од натамош-

ните страдања и е вратен назад на земјата како обичен човек кој ќе се ожени со некогаш блудната жена Марија Магдалена (Barbara Hershey), која пак ќе воскресне оплодена од него, а тој потоа ќе основа семејство со многу изродени деца со друга жена Марија која ја инкарнира првата, притоа постојано следен од сопствената мајка, која во еден миг нема да ја препознае. Претходно, по средбата со Јован Крстител, кој ќе го покрсти и благослови во светата река Јордан, Исус Христос со своите следбеници влегува во Ерусалим прогласен за крал на Евреите, при што најгласни се извикувањата на Јуда, кого Христос, во мигот кога ќе загуби сила да го поведе востанието на Евреите, го моли да го предаде на Римјаните за така да биде конечно распнат на крстот и да се претвори во бог – маченик. Јуда со тешка мака прифаќа да го предаде учителот, но служејќи му верно, му ја исполнува желбата. На „тајната вечера“ Христос го промовира ритуалот во своја чест по жртвувањето – со лебот како негово тело и виното како негова крв. Меѓутоа, во средбата со Понтиј Пилат, спротивно на она што тврдат „Пилатовите акти“, Христос е ладнокрвно обвинет дека го бунтува народот прогласувајќи се за самонаречен крал на Евреите, по што му е набодена триливата круна, а до ридот на распетието е испратен со негодувања од народот. Значи, Јуда не го предал, а и жртвата што Исус Христос ја плаќа не му е докрај направена како негов внатрешен избор и добра волја (за што сведочи неговото очајничко и плачливо обраќање до бога – зошто токму тој да биде распнат?) Дури кога ангелот чувар ќе го спаси од распетието, Христос на сон во еден миг покајнички ќе рече дека се срами што на погрешни патишта го барал господа. Но, во тој втор дел на филмот, се чини, клучниот момент за негодување на католичката црква и воопшто на христијанските поглавари и верници, е кога очовечениот Христос ја прогласува за лага проповедта на Апостолот Павле (Harry Dean Stanton) кој, идентификувајќи се со распнатиот Христос, ја шири легендата за неговото воскреснување, за месијанството), велејќи дека е вратен на земјата меѓу луѓето со жена и деца и дека ќе им ја каже на луѓето вистината за себе. Но, Павле му одвраќа дека во тоа никој нема да му поверува, зашто луѓето мораат и сакаат да веруваат во воскреснатиот Исус Христос, спасителот кој станал бог. Исто така, во финалето, остарениот Исус – човекот, го посетуваат апостолите предводени од Свети Петар и лутиот Јуда, кои, откривајќи му дека од распетието не го спасил ангелот чувар туку сатоната, од него бараат да се врати повторно на распетието и дефинитивно да воскресне како бог-маченик, зашто ако умре како човек – Исус Христос, тогаш Римјаните ќе го уништат Ерусалим и Евреите. Во тоа

лежи и алузијата за последното Христово искушение, кој наводно пишман се жртвувал за потоа да се врати на земјата како човек, но за тоа веќе било доцна. Легендата веќе била родена, црквата го создала и промовирала својот темелен концепт за жртвуваниот и воскреснат Исус Христос – творецот на Христијанството, кој не можел да биде вратен во човечко битие и димензија, што ќе рече да се жени, да има деца (значи да биде еротизиран, а тоа е анатема број еден во таквото видување на Исус Христос.) Затоа на крајот тој пак е вратен на распетието, но со такво претходно покажано салто – мортале за верниците и за црквата, чии поглавари сигурно уште долго не ќе можат да се соземат од претрпениот шок. Тие, таква еретичка слобода на тројцата уметници, Казансакис, Шредер и Скорсесе, не можеа да проголтаат и затоа филмот „Последното Христово искушение“ го доживеаја како удар врз темелите на христијанската догма. Не завлегувајќи подлабоко во мотивите на црковната потресеност – нам ни преостанува да ја подвлечеме храброста и умењето на авторите да се фатат во костец со една врвна табу-тема, преточувајќи ја својата визија на уметнички импресивен и достоинствен начин, при што покрај сценариото на Шредер и ефектната режија на Скорсесе, треба да се истакне и оригиналната музичка лајт-мотив мелодија на композиторот Питер Гебриел (Peter Gabriel) и над сè инспиративната креација на артистот Вилјем Дефоу (Willem Dafoe) во улогата на Исус Христос.



– „Последното Христово искушение“



Сузана Милевска

# ПРОЕКЦИЈА НА МЕЛАНХОЛИЈАТА

УДК 791.43(45)(049.3)

(три филма на Микеланџело Антониони – „Авантура“, „Нок“ и „Затемнување“)\*

Идентификувајќи се со Другиот, сакан-омразен, низ инкорпорација-проекција, јас во себе го внесувам неговиот возвишен дел кој ми станува деспотски и неопходен судија

Ј. Кристева

Постојат повеќе содржински и формални елементи што укажуваат на меѓусебната, структурна поврзаност на филмовите „Авантура“, „Нок“ и „Затемнување“. Овие филмови на Антониони (режисер и автор на сижетаа) егзистираат и како самостојни ентитети. Сепак, во континуитет, тие функционираат на нов, специфичен начин.

Идентификацијата на женскиот лик претставува централен содржински проблем кој постепено се развива од филм во филм. Жената се јавува како носител на свеста за бесмислата и неможноста да се оствари вистински контакт со Другиот. Фројдовското прашање „Што сака жената“ останува неодговорено.

„АВАНТУРА“: Сцена од островот.

1. Средно крупен план. Клаудија се сопнува и скоро паѓа, но Сандро ја задржува. Таа е пониско од него во долниот десен агол на кадарот.

2. Средно крупен план. Спротивен агол. Таа го гледа директно. Клаудија е понагласена во кадарот.

3. Средно крупен план. Како во 1. Таа постепено се враќа во рамнотежа и почнува да се движи од десно на лево во кадарот.

Таа е флуидна, нестабилна, со недефинирана мотивација. На почетокот на „Авантура“, Клаудија (М. Вити) достоинствено му пружа отпор на Сандро (Г. Ферзети), свршеникот на нејзината исчезната пријателка Ана. Но, Сандро е упорен со своите додворувања. Колебањата во неа не значат негирање и маргинализација на нејзината личност. Напротив, во споредба со тиранијата на фалократската еднозначност на Другиот како и неголото наметнување на своите желби, жен-

\* Филмовите беа прикажани во рамките на филмскиот четвртток во Домот на младите „25 мај“

ската повеќеслојност и подложност на сугестии се покажува како позитивна. Жената претставува „субјект“, деспотски избркан во надворешната темнина, додека означителот и ветува постојано присуство. „Субјектот“ го напипува спознаието во мракот, па затоа може да претрпи распарчување на идентитетот и губење на кохерентноста. Расцепувањето на телото, губењето на средиштето, е детерминирано од боговите: Отуѓеност, Осаменост, Меланхолија... Тие се активираат кога жената станува свесна за неисполнетоста на даденото ветување. Додека целиот филм „Авантура“ обилува со долги тотали и

**„АВАНТУРА“:**

Тотал. Сандро седи на клупа со грбот свртен кон камерата. Клаудија влегува во кадар од лева страна и му се приближува на Сандро во длабочина. Следат многу крупни планови, лица, глави, раце. Раката на Клаудија се спушта на неговото рамо.

средни планови снимени на островот, често без присуство на актерите, последната сцена е монтирана од многу крупни планови. Во тој момент се распаѓа тоталитетот на кој се инсистирало дотогаш. Клаудија се помирува со новата авантура на Сандро која ја прифаќа како казна за своето недоследно пријателство спрема Ана.

„Меланхолијата е мрачен двојник на љубовните страсти“ (Кристева).

Отсуството на Ана, навестено уште со сцената кога таа му најавува раскинување на свршувачката на Сандро, во текот на целиот филм ја наметнува свеста за краткотрајноста на контактите. Жената е тишина на потсвеста која му претходи на говорот. Таа се наоѓа Надвор и се заканува да го наруши рационалниот поредок на говорот. Зборовите на Ана тешко допираат до Сандро поради звучната бариера, разбрануваното море, која е и семиотичка. Во „Нок“ и „Затемнување“ се акцентирани просторните бариери. Џани Ди Венанцо, директорот на фотографија во двата филма, ги „врамува“ јунаците во геометриски ликови, кои композициски се испречуваат меѓу нив. Се стеснуваат димензиите на просторот во кој се движат ликовите, па дури и слободата на заемните погледи е ограничена.

„НОК“: Забава кај Џерардини. Среден план. Џовани, свртен со грбот, од левиот агол на кадарот ја гледа ќерката на Џерардини. (Веќе во следниот кадар се појаснува дека тоа е само нејзин одраз во стаклото).

„ЗАТЕМНУВАЊЕ“: Станот на Рикардо. Среден план. Викторија стои пред вратата, лево во кадарот, свртена кон камерата. Преградниот ѕид и вратата од соседната просторија се испречуваат меѓу неа и Рикардо. тој е свртен со грб.

Лидија (Ж. Моро) и Џовани (М. Мастојани), средовечниот пар од „Нок“, на забавата кај индустријалецот Џерардини, стануваат свесни и за сопствената отуѓеност. Сепак, и понатаму ја одржуваат бесмислената релација. Нивните контакти со другите луѓе се подеднакво алиенирани – стаклото меѓу Џовани и девојката назначува отежнат контакт. Викторија (М. Вити), на почетокот на „Затемнување“ му ја соопштува на Рикардо својата одлука за прекинување на релацијата.

Комуникацијата меѓу нив е оневозможена од неколку вертикални прегради, па во текот на разговорот тие не се ни погледнуваат. И во нејзината нова авантура со младиот брокер (А. Делон), воодушевувањето брзо спласнува. Бакнувањето „преку“ прозорско стакло од љубовна игра се претвора во резигнација.

Потрагата по сопствениот идентитет (честа тема и во другите филмови на Антониони) подразбира идентификација со Другиот – Другата. Одрозот во огледалото брзо ги разбива илузиите и ја соопштува вистината: Клаудија не е Ана, иако, со кратката црна перика што ја пробува пред огледало, наликува на неа. Потиснатата желба Ана да е мртва, а Клаудија да го заземе нејзиното испразнето место, излегува на површина. Викторија, како што покажува во огледалото, не е егзотична убавица од Африка, иако маската е успешна.

Генеологијата на меланхолијата можеме прецизно да ја следиме. Клаудија сè уште се надева дека таа е само моментна казна, на Лидија ѝ се покажува дека незадоволството ја победило среќата, а за Викторија веќе нема излез. Таа свесно одбива да ја бара смислата на очајот и го прифаќа очајот како единствена смисла. Во презентирањето на раслојувањето во самите ликови, актерите се принудени да ги придружат сите вообичаени експликативни особини на изразот. Илустративната реторика и надворешните манифестации на карактерите се заменети со посредно, просторно дефинирање. Отсуството на афектации во глумата на главните ликови и е контрапунктирано со експресивните изливи на епизодистите (старецот од колибата во „Авантура“, гостите на приемот во „Нок“ и берзијанците од „Затемнување“).

Просторот и предметите не се само заднина, кулиса за сижето, туку и активен фактор во дефинирањето на ликовите. Од нивната ориентација во просторот и распоредот на предметите директно зависи хиерархискиот сооднос. „Понекогаш некое дрво или некоја кука ми се подеднакво важни како и човекот“ вели Викторија.

*„НОК“: Во градината на Церardini. Среден план. По строга дијагонала, од лево назад кон десно напред, наредени се: едно дрво, Лидија и Џовани. Лидија ја претвора композицијата во пирамидална, поместувајќи се кон левиот агол на кадарот.*

*Кон крајот на „Нок“, Лидија е поставена во доминантна позиција. Нејзината моќ е резултат на спознанието за вистинскиот поредок на нештата: успехот на нејзиниот сопруг е привиден, бидејќи исто како и нејзината малодушност – во-*

ди кон самотија. Топографијата на негостопримливиот, вулкански остров одлично му послужува на Антониони при детерминирањето на односите меѓу ликовите во „Авантура“. Во зависност од драмската ситуација некој од нив доминира, искачен повисоко на карпите. Но, мноштвото тотали и средни планови (сосема нетипични за психолошките драми) сите актери ги прават да изгледаат осамено и изгубено на хоризонтот. Урбаниот пејсаж во „Затемнување“ добива слична функција. Викторија при своите бесцелни талкања, стигнува до еден агол каде што постојано тече вода од една пукнатата цевка. Нејзината илузија за најдената среќа со новиот познајник почнува и завршува на тоа место. Последната сцена (седум минути) го прикажува само пустиот агол кој постепено тоне во темнината. Главните ликови не се појавуваат на закажаната средба. Само



„Затемнување“

постојаната вештачка светлина од уличната светилка се спротивставува на документарно снименото смрачување. Предметите се константни во својата појавност, а просторно-временскиот континуум е спротивен на дисконтинуитетот на емоциите.

Оттаму произлегува потребата за јукстапозиција на две сосема различни, монтажни постапки во филмовите на Антониони: од една страна широки тотали и средни планови, долги и непрекинати кадри во кои ликовите се поставени во длабочина, па, очигледна станува нивната ориентација во просторот; од друга страна, кратки крупни планови монтирани без видлива, класична закономерност. Во првиот случај, времетраењето на една секвенца е скоро идентично со реалното време потребно да се одигра истиот настан, така што просторно-временскиот тоталитет е пресоздаден со филмски средства. Втората постапка има поинаква функција – преку парцијализирање на човечкото тело со крупни, а кратки кадри, Антониони формално го нагласува содржински веќе соопштеното: Субјектот во современиот свет е отцепен од традиционалните морални и естетски вредности, а неговиот интегритет – распарчен!

„Не станува збор за вистината што се набљудува низ различни очила, туку за два различни начина на набљудување на самата вистина“ изјавил Антониони во едно интервју.

ОСКАРОВЦИ

# СКИЦИ ЗА ПОРТРЕТ НА НЕОКОНЗЕРВАТИВИЗМОТ

УДК 791.43(73)(049.3)

(Кон филмовите „Мисисипи гори“, „Опасни врски“, „Милагро“, „Работлива девојка“ и „Дождливиот човек“)

Шеесет и првото доделување на најзначајната филмска награда на светот – „Оскар“, иако со месеци зад нас, не престанува да ни го обновува прашањето за изворот на статичната атмосфера, папагалската реторика и воопшто – целосното отсуство на возбуда. Сега, кога скопските видоетекни ни го доловуваат сиот филмски материјал врз кој годинава се темелеше споменатата свеченост, сосема ни станува јасно зошто на сцената повеќе не дефилираат Индијанци, нема извикување слободоумни паролни, секси-вицови и длабоки деколтеа. Фактот што дури и една Шер морала да го промени кројачот и што сите славodobитници мораа да им се извинуваат на своите домашни што вечерта не се со нив, само е дел од вкупната сценографија што треба да докаже дека западниот либерален дух, оној што ја измисли филозофијата на промената, всушност истата ја гледал во контекстот на можноста да ѝ остане верен, односно, да се изразува само како враќање кон нејзините извори, потиснати во архивот на историското сеќавање.

Денес се напишани илјадници наслови зад кои треба да се открива суштината на новиот конзервативизам, а самиот избор на „оскаровците“ едноставно го следи постојниот тренд: ако некогаш „говорливото малцинство“, она од барикадите на Беркли, беше најверната кинопублика, денес тоа е „молчеливото мнозинство“. Оваа трансформација секако е полесно да се објасни со можноста истата таа публика да ја

преживеала својата лична „преродба“ со тоа што во оопштата врваница на десно и таа фатила значајно место, па од редовите на радикалните студенти се преселила во некој компјутеризиран офис на Волстрит, или побегнала од градската врева и преку претсобијето на хипиевската комуна влегла во обновеното село, мит зад чии еколошки корени се крие прастарата филозофија на библиските вредности. Може ли Холивуд да остане наглув на таквата ротација на вредностите?

Филмовите од ланскиот „Оскарски лонец“ како „Дива девојка“ или „Волстрит“ можат да дадат уверување дека таква случка веќе не е можна. Ликот на модерниот „јипи“ уверливо доловува дека сите сценаристи веќе успеале да ги сменат своите аршини, земајќи ги од старите модели смислата за хумор и жедта за простор и патување, но потиснувајќи некакви пориви за лекомислен живот, егзистенција преку „експлоатација“ на нечија заедница, равнодушност кон натпреварувачкиот дух... Тие дури и експлицитно се филмови за промената која мора да ја „преживее“ денешниот човек во четвртата деценија од животот, погрешно воспитан на паролите од времето кога дваесетгодишниците бараа невозможно, бидејќи, ете, беа реалисти. Но, тие изгледаат многу невешто во однос на она што пред нашите очи го прави Бери Левинсон во „Дождливиот човек“: конструкцијата за судирот на двајца сосема различни браќа тој ја претвора во здание посветено на новиот, стар човек: зарем тој не беше замислен како тип кој витално се приспособува на безмилосните пазарни услови, кој има извонредно чувство за времето и просторот на претприемачкиот бизнис (каков што е помладиот од браќата Бебит), способен да згази секого пред себе и обратно – подготвен да биде жртвуван на одарот за неуспешните во храмот на тачеризмот? Неговиот постар брат, стожерниот лик во филмот – своевиден алтер его – од друга страна, ги има моралните вредности што го красат овој конзервативен прототип. Како во секој жител на таа нова Реганова заедница да клечи по некој аутист, зависен од односите во малата семејна клетка, педантен до крајни граници, компјутеризиран и побожен, а пред сè – ограден од сите можни „гrevови“. Дури нивниот спој, кој духовно се извршува кон крајот на делото, ги елиминира меѓусебните мани, а го заокружува новиот хуманистички „идеал“.

Асоцијациите на новиот конзервативизам во „Дождливиот човек“ се силни, а посебно паѓа вочи настојувањето семејството да го добие изгубениот ареал за сметка на некои други, претежно социјални функции на државата, што се гледа низ самиот факт што братската љубов воскреснува како некаков надоместок за „безддушната зависност“ од домот за аутистите.

„Многуге социјални прописи и институции ја нарушуваат заедницата“ – вели еден од често цитираните автори на неоконзервативизмот во Америка – Роберт Вудсон, инаку претседател на Дирекцијата за развој на соседските односи (!). Впрочем, намалувањето на даноците за разните институции на кои почива надежта на бескуќниците и загрозените членови на едно општество, може да се изврши само преку смалување на наводната неодговорност на семејството за своите „изгубени членови“ и преку разгорената реторика за обновувањето на меѓучовечките односи. „Ние не сметаме дека парите се главниот проблем со кој се соочуваат социјално загрозените делови на заедницата. Сакаме да го сочуваме општественото ткиво, смалувајќи го натурањето на мноштво прописи и социјални работници“ – се вели во еден од говорите на споменатиот Вудсон. Созревањето на младиот Бебит и неговата способност да ги преземе сите функции на семејството веројатно прави на ваквите мислители да им олесни. За возврат, таквите заедници ја јакнат својата способност да создаваат пари што е една патемна, божем невино срочена порака на „Дождливиот човек“, дело кое веројатно ја навестува скората хармонија меѓу принципите на себичноста на калвинизмот и алтруизмот на христијанството.

Што тогаш да се каже за филмот „Опасни врски“, дело кое сопствениците на видео-клубовите го издаваат со напомена дека не е за едноцифрени возрасти и двоцифрени часови? Без сомнение, тоа е дело што се игра со развратот како свој лајт-мотив па оттаму не може, барем на прв поглед, да се вклопи во враќањето кон етиката која така грижливо се негува во таканаречениот „библиски појас“ на Америка, кој во цик-цак линија оди од едниот до другиот Океан, грижливо одбегнувајќи ги големите градови. Но, „Опасни врски“ е филм кој се истоштува во својата сценографија: тој се гледа и се прима како игра со маски зад кои навистина е тешко да се препознаат дури и актерите Глен Клоуз, Џон Малкович или Мишел Фајфер. Таквата поставеност на карактерите, притоа доста карикирани, го лоцира дејствието во осумнаесеттиот век, без врата кон сегашноста. Дури нагласената костимографија (на инаку последователниот добитник на награда „Оскар“ за „кроење“ – Аткинсон) почнува да пречи и кај гледачот да поставува дилема за Фрирсовата упорност во затворањето на вратата за сите можни вонисториски асоцијации, што од друга страна филмот го оддалечува од сите современи читања на старите четива и му го одзема правото да биде достоинствено третиран како производ „со печат“ од оваа година.

Оние љубители на филмот кои уште од „Дипломец“ спаѓаат во редот на вљубениците

во Мајкл Николс, како автор кој во американскиот филм внесе една нова сензитивност, секако дека по гледањето на „Работлива девојка“ ќе останат разочарани. Оној кој во својот прв филм познат на јавноста му приговори на општеството на изобилството, дека развива еднострани наклонетости, дека го убива поривот за личен избор кај младите луѓе или дури дека опасно го преферира сексуалниот хедонизам, („Сексуално воспитување“) во своето најново дело се покажува како критичар кој денес може да биде задоволен што тоа општество се променило до толку што го изгубило само атрибутот „изобилство“. Правото на личен избор на филмските јунаци се состои во прифаќањето на теоријата за опстанок на врвот на најуспешните бизнисмени, битка која често не е фер и по која нема „нова шанса“, а хедонизмот на новата генерација, пак, се состои во слуганството до последниот здив кон оние кои според резултатите на тој нов економски дарвинизам ја заслужуваат таа чест со својата парична моќ според местото во хиерархијата на „бизнис викли“. Веројатно насетувате – основниот проблем на Николс е што тој нема дистанца од таквиот простор на кој се одвиваат животите на филмските јунаци, дури, тоа не е тешко да се насети, тој овој свет како да го смета за дефинитивен облик на човечката среќа, нешто слично на мајсторите на вестернот кои крајот на хоризонтот го гледаа на ранчот во кој има – коњ, крава и бистар поток.

Сценаристичкиот костур на овој филм, инаку, е позајмен од приказната за Пепелашка, само што оваа, модерната, со панк-фризура (Мелани Грифит) не го губи својот чевел, туку една идеја како да се поврати залуланото реноме на една позната фирма. Нејзината „маштеа“ (Сигурни Вивер) во филмот е нејзината претпоставена во компанијата каде што работи и таа настојува да стекне профит со помош на „чевличката“, но не сосем убавиот принц (Харисон Форд) сепак ќе увиди дека таа не го носи својот „број“. Ништо поедноставно за на прв поглед да добиеме уште една варијација на слична тема, само што Николс навистина се залетнал во практично депримирачката атмосфера на компјутерски сијалички, шумолења на телефаксот и клаустрофобичниот простор на модерната „гимнастичка сала“ – бескрајната симетрија на канцеларијата за модерни гладијатори. Внесувањето на за него вообичаената човечка сентименталност, тие инаку благи облици на ирационалност кај живите суштества не влијае ниту лирски, ниту хуморно (како во чешкиот филм на пример) туку – неуверливо. Впрочем, не се работи само за погрешно употребени „инструменти“ (меѓу кои инаку вонредно убавата музика на сестрите Поинтер), туку методот: како да прифатиме одредени облици на

ирационалност, како израз на една антропо-лошка биполарност на постоењето, кога сè во филмот е сведено на постигнување низа „олимпски начела“ кои се неповратна рационални и едновидни закони како што се брзината, ориентацијата во една нова општествена клима и слично?

Само два филма во овој контингент на оскар-овци не потсетуваат на постоењето на сложени за нијанси фино исткаени човечки односи кои се викаат култура и кои денес се загрозени од налетот на нешто ново, кое многу изразни вредности на заедницата ги заменуваат со ништожност. „Милагро“ е првиот од нив и тој, и онака со скромна номинација (една – за режија) помина незабележано на последниот саем на суетата. „Милагро“ (или „Битката за полињата со грашок околу Милагро“ како што е долгиот наслов на делото) е поетска интерпретација на обидот на една мала, автентична заедница на Мексиканците на тлото на своите прадедовци да ги задржат оние вредности што произлегуваат од завртеноста кон агрокултурата, не дозволувајќи „свежите ветришта“ на комерцијализмот (донесени преку сопственикот на еден туристички труст) да им ја наметнат робовската психологија и сезонскиот облик на работењето во турнуси. Тие не ја прифаќаат ништожноста, не сакаат да се трампаат за непознатото, бидејќи, чувствуваат дека треба да го послушаат својот социолошки „часовник“. Во тоа им помага и разбудениот дух на еден покојник кој произведувајќи „чуда“ успева да ја организира одбраната на селаните пред импресивните сили на новото време – практично модерната држава.

Но, она што на Редфорд како режисер му помага да го изведе докрај реалистичкото проседе на приказната (и покрај тоа што употребува средства на „натприродното“) е отсуството на духот на скепсата, инаку составен момент на секоја современа филозофија. Веројатно затоа и започнуваме да се сомневаме во тоа дека и неговите мисли не летаат подалеку од современата школа на неоконзервативизмот што ја сочинуваат политичарите како Форд или Реган, економистите Бернс или Хенри Штајн, или социолозите Ервин Кристол или Мајкл Новак. Духот на овој филм, сепак – ако естетското се обидеме да го „раскусуваме“ на поедноставни идиомии – ја има патината на „системот на природни слободи“, онаков каков што ги дал уште Адам Смит. Индивидуализмот се брани само како жртва на егалитаризмот на современата политика, а алтруизмот се протегнува само до ниво на малата заедница, добива опскурни димензии. Се смета дека ако индивидуализмот отиде предалеку би ги срушил границите на слободата одредени некаде и некогаш како работна раздвиженост и можност за конкуренција, и што веројатно би ги струшило ареалите и

на малата култура на Мексиканците. Одредниците на заедништвото во „Милагро“ се дадени како еден наследен код и се одново во строгите рамки на сложеност до првата победа, по која, истата заедница одново се атомизира и живее со „квалитетот“ на ретките заеднички обреди.

„Мисисипи гори“ на еден од двајцата страници кои беа номинирани за „Оскар“ во категоријата на домашни филмови – Ален Пакула, на прв поглед навистина импресионира со пресметката со расната нетрпеливост, која е составен дел на атмосферата на јужните држави. Факт е дека тој филм се заснова на вистинита случка и инсистира низ документаристичката фактура. Во него исто така живнува по малку подзаборавениот дух на Кенедиовци, оние кои се обидуваа, доста мачно да го спојат растегливиот поим на правдата со можноста да ги заштитат своите црни граѓани од бестијалноста. Но, поттекстот на филмот сепак остава низа недоумици (не околу вредностите на филмот кој е совршено заокружена творба) туку како дел на дилеми што не ја губат актуелноста: дали е покорноста генетско наследство на современите робови на Алабама? Зошто малите градски заедници така долго успеваат да го заштитат својот конзервативизам и сега одново, додуша низ поперфидни облици и се наметуваат на целата земја?

Дејствува по малку горчливо сознанието дека американскиот современ филм истите прашања не ги поставува и дека дури станува гласноговорник на реинкарнацијата на низа стари вредности. Тој на овој историски рикверц му служи само како духовна симбиоза. Тој самиот, како интелектуална дејност му ја дава таа симбиоза бидејќи трендот на реставрацијата, одраз на трката по оголени вредности, беше заборавил на духовните.



„Дождливниот човек“

Марко Ковачевски

# ФЕСТИВАЛ НА НЕМИОТ ФИЛМ

УДК 791.43.091.4(100)(049.3)

Порденоне е во Фурланија, под Доломитите. Во правецот Удине – Венеција сто километри, па на половина пат. Колку дена во Битоли.

Во центарот на градот има хотел „Палас“, банка, црква и кино „Верди“. Седум години по ред, во Порденоне се одржува филмски фестивал. Светски, „Денови на немиот филм“.

До предминатата година во киното „Верди“ свое постојано место, некаде во петиот ред, имал Жан Митри.

„Деновите на немиот филм“ се фестивал со одредена програмска концепција, би се рекло истражувачка. Тука доаѓаат луѓе од светските конотеки и филмски архиви за да ги прикажат и видат своите и туѓите „новини“ од епохата на немиот филм.

Нем филм! Од почетокот на веков, повеќе од триесет години, некаде помалку некаде повеќе, отсекаде на светот. На овој седми по ред фестивал, и филмови од Југославија.

Осум дена во октомври, од 1 до 8, во Порденоне и киното „Верди“ трепереа дамнешни, неми слики во движење. Помеѓу нив телопи со имињата

на нивните творци: Грифит, Сесил Б. Демил, Мурнау, Стилер, Форд, В. Флеминг, Манани, Гросман, Милетиќ, Поповиќ...

Извадени од камфор, измени, закрпени, регенерирани, а по некој и електронски бојосан, направија мост во времето...некогаш и сега. За почеток на фестивалот, како посебна тематска целина беше: немиот филм и музиката, или поточно, местото и улогата на музиката придружба во збогатувањето и своевидното доживување на немиот филм. Несекојдневно искуство со оглед на степењот на филмската технологија денес.

Како прв, за отворањето на фестивалот, беше прикажан последниот филм на Фредерик Мурнау – „Табу“ од 1931 година. Проекцијата е изведена со придружба на Љубљанските симфоничари и специјално нареданата, за оваа пригода, оркестрација која прозвучи возбудливо, давајќи му на филмот во оваа пригода и димензија повеќе.

Музиката придружба како своевиден „експеримент“ беше присутна и со филмовите: „Traffic in Souls“ од 1913

год, „Последниот Мохиканец“ – 1920 год, „Моминските лудости“ – 1917 год, „Хел Бент“ – 1918, како и „Од по маки“ од 1920 на Грифит.

Резултатот од овој „експеримент“ е сосема извесен и позитивен. Ако движењето и гегот биле најважни во голем дел на немите филмови, музиката придружба денес (кога музиката во филмот е подобра, кога е помалку наметлива) го добива дури и значењето со кое таа ги заменува зборовите.

Од над стоте филмови на фестивалската програма во Порденоне, неколку беа на Маурисе Туртеур (1876 – 1961), кому му беше посветено посебно место и внимание. Се чини повеќе од другите, од опусот на овој автор, во прв план излегоа филмовите: „Моминските лудости“ снимен во 1917 год, „Сината птица“ од 1918 год, и „Последниот Мохиканец“ – 1920 год.

Иако жанровски сосема различни, овие филмови представуваат пробразец на некогашната комерцијална кинематографија, која покрај со сè друго (организираност, продукција, техника) и со квалитетот имала светски претензии. Остварувајќи ги нив се обезбедува и место во светската филмска историја.

На „Деновите на немиот филм“, единствен фестивал во светот од ваков вид, покрај американските филмови продуцирани во: „Парамунт“, „Триангл“ и „Фамоуз Плеј Лески“, беше промовиран и што-туку излезениот од печат каталог на американскиот долготражен филм во периодот од 1911 до 1920 година. Обемна, драгоцена книга за филмот со цена од 52 долара, во претплата.

Кинематографски спој помеѓу Америка и Европа беа Џон Форд и неговиот „Хел Бент“. Овој вестерен е снимен во 1918 година за продуцентот „Јуниверзал“. Години по-



тоа изворниот материјал и копиите од него се губат низ светот, но неодамна во Париз соработниците на Чехословачката кинотека повторно го пронаоѓаат.

Рестауриран, овој осумдесетминутен филм претставува повеќе од кинотечен раритет, зашто го „открива“ во најубава светлина уште еднаш „подзаборавениот – ран“ Форд, од пред седумдесет години. Од Европа, покрај другите, во фестивалската програма најдоа свое место и: „Последните денови на Помпеја“ на Луиџи Маџи од 1908 година, „Саломеа“ – 1910 год, со италијанската филмска ѕвезда од тоа време Франческа Бертини, Мориц Стилер и неговиот филм „Винагрна“ – 1917 год, како и Ланговиот „Хара – Кири“ од 1919 година. Посебно значајно место во програмата на „Деновите на немиот филм“ во Порденоне имаше и југословенскиот нем филм.

Осумчасовната филмска селекција, презентирана на една специјална вечерна програма и пет посебни програмски блока, ја организираа: Југословенската Кинотека, Кинотеката на Македонија, Кинотеката на Хрватска и Музејот за театар и филм од Љубљана.

Тоа беше прва ретроспектива на југословенскиот нем филм што е организирана во странство и која го опфаќа периодот од 1905 до 1935 година. И покрај тоа што во поголемиот број филмови станува збор за документарни филмски материјали, југословенскиот избор наиде на забележителен интерес кај публиката и гостите од светските кинотеки и филмски архиви. Зашто, мора да се признае дека повеќе од значајно (не само за историјата на југословенската кинематографија од немиот период) е, таа да биде присутна на една светска манифестација, заедно со

делата што се чуваат во Американскиот филмски музеј, Британскиот филмски институт, Француската Кинотека, Филмскиот Архив во Укла и многу други.

Земајќи го предвид фактот дека Порденоне беше место каде што за првпат се даде можност да се покаже југословенскиот нем филм, разбирлива е и желбата на организаторите во земјава за што е можно поголема целосност на програмата.

Така беа прикажани филмовите на Карол Гросман, „Заминување од мисата во Љутомер“ и „Саем во Љутомер“ од 1905 год, поголем избор од филмовите на Милтон Манаки од 1907 до 1913 год, филмовите на Јосип Караман од 1910 и 1911 год, „Откривањето споменик на Ференц Ракоши“ на Ернест Бошњак, „Болницата на Говедарник“ на Гока Богдановиќ од 1913 год, „Враќањето на српските победници“ на Славко Јовановиќ од 1913 год, „Македонија во слики“ од 1923 год, па сè до филмовите на Коста Новаковиќ, Октавијан Милетик, Јосип Новак, Александар Церепов и Михајло А. Поповиќ, снимени од средината на дваесетите до средината на триесетите години кај нас.

Несомнено, документарното преовладуваше во југословенскиот избор, но тоа истовремено значеше и одредница во историјата на немиот филм, не само кај нас, за развикот на филмот во одредени историски, политички, социолошки, културолошки и технолошки услови.

Во рамките на југословенскиот настап во Порденоне беа организирани и три изложби во репрезентативната галерија на катедралата Св. Франческо, во центарот на градот.

Кинотеката на Македонија, покрај филмскиот дел, на најдобар можен начин го

претстави делото на браќата Манаки со над триесет и седум експонати на фотографији и кадри од филмови, внимателно систематизирани и опремени на мошне високо квалитетно ниво, со тријазичен каталог за изложбата, за што речито говорат третманот, интересот и комплиментите на посетителите.

Другите две изложби беа посветени на фотоаграфската дејност на Карол Гросман и кинематографските почетоци на територијата на Југославија.

За крај можна е и оценката дека фестивалот на немиот филм во Порденоне беше добро искористена можноста за севкупно југословенско претставување во светот и на светот, посебно земајќи го предвид фактот дека на овој традиционален филмски фестивал се доаѓа по покана.

Осмиете по ред, „Денови на немиот филм“ во Порденоне се во октомври. Доаѓаат Русите. Поточно, руската кинематографија пред Револуцијата.

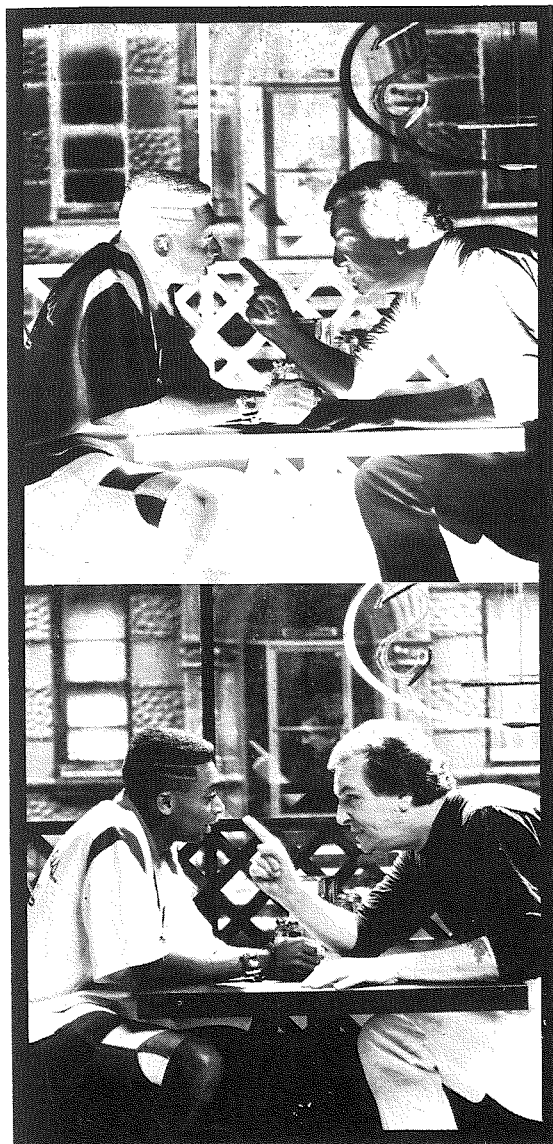




*Од Порденоне (Грифит – Мурнау)*



# ОНА ШТО КЕ СЕ ПАМЕТИ...



Како и во случајот од 1985-тата кога Емир Кустурица триумфално ја освои тогаш, искрено речено, неочекуваната „Златна Палма“ за својот одличен филм ТАТКО НА СЛУЖБЕН ПАТ и годинава, најнапред за него како авторска личност, а потоа и за нас присутните Југословени во Кан и воопшто за афирмацијата на југословенскиот филм, повторениот голем успех со филмот ДОМ ЗА БЕСЕЊЕ и освоените награди „Роберто Роселини“ (за оригиналниот уметнички придонес во филмската уметност) и официјалната награда од жириго за најдобра режија е извонреден настан што со сета своја сила ќе се вреже во нашата меморија засекогаш, зашто такви нешта се ретки во историјата на Канскиот фестивал, но и во индивидуалната кариера на некој режисер. Така Вим Вендерс (во својство претседател на жириго) заедно со својот чест тандемски соработник писателот и сценарист Питер Хандке (не треба посебно да го споменуваме нивното заедничко дело НЕБО НАД БЕРЛИН), потоа водечкиот полски автор Кжиштоф Кишловски (освојувачот на првиот Европски „Феликс“ за извонредниот филм „КРАТОК ФИЛМ ЗА УБИВАЊЕ“) или Аргентинецот Хектор Бабенко (меѓу неколкуте значајни дела, режисерот на импресивниот – БАКНЕЖОТ НА ЖЕНАТА ПАЈАК), на својот помлад колега Кустурица уште еднаш му го признаа талентот и големото мајсторство, доделувајќи му ја најиндивидуалната Канска авторска награда – за режија, а Вендерс лично ја покажа својата големина, немајќи ни ронка суета да остане сам во анализите, како дотогаш единствен режисер кој, по освоената Златна Палма за филмот ПАРИЗ ТЕКСАС во 1984-тата, минатата година ја освои наградата за најдобра режија со филмот НЕБО НАД БЕРЛИН – гласајќи и овозможувајќи му таква престижна позиција и на Кустурица, кој на тој начин му се придружи како двократен Кански лауреат. А покрај повторениот триумф на Кустурица – 42-то Канско издание понуди многу други креативно-уметнички резултати како дополнителни причини за долго паметење на уште еден мај на Кроасета, во 1989-тата, што автоматски говори за силната конкуренција во која е изборено новото големо признание на Емир Кустурица кому сега со право му преостанува повторно да јуриша за Оскар во идната 1990-та година со својот филм ДОМ ЗА БЕСЕЊЕ.

**АМЕРИКАНСКАТА АЛТЕРНАТИВА НАЈСИЛЕН КОНКУРЕНТ**

– Во Главната Канска програма за првпат во

Од Кан (Спајк Ли „Направи ја вистинската работа“)

својата историја и покрај веќе воспоставената традиционална доминација на Американците, оваа водечка светска кинематографија супериорно ја застапуваа довчерашните алтернативци, основоположникот на новиот американски филмски бран Џим Џармуш (Jim Jarmusch) и црнечкиот Вуди Ален-Спајк Ли (Spike Lee) на кои годинава им се придружи помладиот брат по филмска крв, 27-годишниот Стивен Содерберг (Steven Soderbergh) чие дебитантско остварување СЕКС, ЛАГИ И ВИДЕО, ни помалку ни повеќе, стана освојувач на Златната Палма. Од друга страна таквиот директен пробив на алтернативците од САД во Главната Канска програма, воедно говори и за трансформацијата и на селекторскиот менталитет на уметничкиот директор на фестивалот Жил Жакоб (Gilles Jacob) кој не можеше да остане рамнодушен пред демонстрираната оригиналност на Џармуш и Ли во рамките на од секогаш престижната и синеастички респектираната програма Кензен (Quinzaine Des Realisateurs) со филмовите што ги афирмираа – Џармуш во 1984-та со одличниот ПОЧУДНО ОД РАЈОТ („Stranger Than Paradise“) Спајк Ли во 1987-та со филмот ТАА МОРА ДА ГО ДОБИЕ ТОА („She's Gotta Have It“), за најнапред Џармуш веднаш да го вклучи во Главната програма со неговиот следен филм НАДВОР ОД ЗАКОНОТ („Down By Law“) во 86-тата, а годинава и обајцата заедно со нивните најнови дела: МИСТЕРИОЗНИОТ ВОЗ („Mystery Train“) И НАПРАВИ ЈА ВИСТИНСКАТА РАБОТА („Do The Right Thing“).

– Со филмот МИСТЕРИОЗНИОТ ВОЗ авторот Џармуш ја заокружува својата трилогија во која влегуваат и предходните два спомнати филма, ПОЧУДНО ОД РАЈОТ и НАДВОР ОД ЗАКОНОТ, во кои го демонстрира сензибилитетот на изразно-демистификаторска иконографија за современа Америка, при што ни премини од црно-белата фотографија од предходните два филма во колоратурата на најновиот не ги менува духот и атмосферата на една Америка погледната од нејзината ОФФ-страна, од перспективата на егзистенцијалниот панк, од позицијата на аутсајдерите кои имаат свет за себе и по себе. Овојпат животна локација за својот МИСТЕРИОЗЕН ВОЗ Џармуш наоѓа во градот на Кралот на рок-ен-ролот Елвис Присли – Мемфис Тенеси, таа централна крстосница, како што го нарекува авторот, на американската култура, зашто патиштата, од една јужна кота каков што е Њу Орлеанс за северните Чикаго и Њујорк или од источниот брег за Калифорнија, водат токму преку Мемфис, кој не случајно стана и еден од центрите на американската џез и рок музичка традиција. МИСТЕРИОЗНИОТ ВОЗ е своевидна временска комедија со елементи на црн хумор чие дејствие се одвива во текот на 24 часа во Мемфис, со 3

одделни стории за различни личности – талкачи низ фантомските амбиенти на градот како заеднички омнибус-именител и средишната точка на нивно условно соединување – фантомскиот Хотел „Аркејд“, со Скримин Џеј Хоукинс во улогата на репепционер на ноќната смена, чие пак појавување во филмот го симболизира длабокиот респект на Џармуш спрема една од ѕвездите на американската рок-џез сцена. А таму во хотелските соби на „Аркејд“, уморните талкачи, од некој од ентериерните ѕидови „ги гледа“ никој друг туку „домаќинот“ Елвис Присли чии слики-портрети, по неговата смрт, Џармуш ги сугерира како излитени реквизити на еден мит за кралот на рокот, чиј музички романтичен хит „Сина месечина“ „Blue Moon“ исто така се слуша при вклучувањето на хотелските радио апарати, а како дел од нон-стоп диско-програмата на локалното Мемфиско радио со туристичката мисија во дослух со легендарниот Елвис, што се има дискретно ироничен призвук. Така во Мемфис еден ден ќе допатуваат со воз тинејџерите од Јапонија, поточно од Јокохама Јун, кој на Елвис му го спротивставува Карл Перкинс и неговата девојка Мицуко која е вљубена во Елвис. Откако ќе го посетат студиото-музеј каде што снимал Елвис, патем свраќајќи во неколку барови, тие ноќеваат во хотелот „Аркејд“ каде што навраќаат и двете осамени туристки, Луиза (Николета Браши) и Ди Ди (Елизабет Брако), кои таа ноќ стануваат ад-хок цимерки. И во третата омнибус сторија ја следиме ноќната авантура на тројца локални денгубници чија пијанка ќе заврши со убиство на сопственикот на една продавница на пијалаци, по што тие ќе мораат да се скријат во една од собите на „Аркејд“. Утредента се уште мамурни од пиенето, а под тензијата на стореното убиство, во меѓусебната караница едниот од нив е ранет, другите двајца ќе мораат да бегает и да го возат во Арканзас за да му најдат лекар. Паралелно со нивното бегство во возот што тргнува од Мемфиската станица, во спротивната насока од која дојдоа, Јун и Мицуко случајно се сретнуваат со Ди Ди, додека Луиза заминува на аеродромот од каде што има лет за Рим. Мистериозниот воз заминува назад како што и дојде на почетокот за да ги донесе мистериозните патници во фантомската средина на Мемфис чии амбиенти во забавени движења ги доловува камерата на снимателот Роби Милер (Robby Müller) во придружба на блуз мелодијата на Џон Лури (John Lurie) (обајцата постојани соработници на Џармуш, Лури и како негов главен артист во предходните филмови). Така завршува необичното деноноќие на крстосницата, железничкиот јазол Мемфис, сенишниот град со сега веќе избледената меморија за некогашниот крал – Елвис, во чиј град луѓето доаѓаат и си заминуваат со чувство дека не

доживеале ништо значајно, а во сугерираниот подтекст за случајното допирање на различните светови, различните култури и традиции, од прикажаното во Мемфис, Цармуш како да го нуди реторичкото прашање: Што ли бараа Јапонеците Јун и Мицуко или Италијанката од Рим – Луиза во Мемфис? Тоа е индиректно доста личнично проширено и на адреса на американската цивилизација.

– По симпатичната њујоршка комедија за љубовните случки на една млада црнциња во филмот „Таа мора да го има тоа“ – авторот Спајки Ли своето интересирање за црнчкиот статус во современа Америка го проширува на генерално многу посериозен план, како што е отвореното прашање на латентниот бел или црн расизам во заедничкото живеење на новокомпираната американска држава со исто така новокомпирана нација од различни етно-културни корени и традиции. Ли повторно не воведува во еден од амбиентите на Њујорк, поточно во еден црнчки квартал во Бруклин каде што едно семејство на итали-американци има своја пицерија, па според тоа главни муштери им се црнциците со кои тие живеат во добрососедски односи. Како разнесувач на порачки кај стопанот Сал (Дени Ајело) работи Муки (го интерпретира самиот Спајки Ли) кој на расните предрасуди на едниот од синовите на Сал, одвраќа со гордоста за својата црнчка припадност и се чини дека сè се одвива во една комедиографски назначена атмосфера, со многу комични црнчки личности и нивниот специфичен жаргон – кога еден ден латентната нетрпеливост, подгревана од поагресивните црнци, ќе се претвори во мала војна со трагичен крај. Ситната караница околу тоа дека стопанот Сал на ѕидовите од својата пицерија, покрај сликите на познатите итали-американци, треба да стави и портрет-слики на истакнати американски црнци, се претвора во меѓусебна тепачка при што еден од црнциците случајно умира, а потоа доаѓа до вистинска експлозија на насобраниот гнев со тотално уништување и спалување на Саловата пицерија. Така Ли во стилот „од играчка плачка“ – своето пледоаје за меѓусебно почитување и толеранција во заемното живеење на белите и црните Американци во заедничката татковина – Америка, го контрапунктира катарзично, покажувајќи ја тенката црвена линија на трагичното и уништувачкото, до што би дошло ако таа се премине по силата на белиот или црниот расизам, а во случајот на прикажаното во својот филм **НАПРАВИ ЈА ВИСТИНСКАТА РАБОТА** – Ли дополнително сугерира дека расположението на црните Американци за нивниот статус, ќе варира во зависност од однесувањето на белите Американци и тоа врз двете понудени и отворени опции на познатите црнчки лидери: Гандиевската трпеливост во упорна-

та борба за црнчката кауза на Мартин Лутер Кинг, на едната, или бескомпромисното и борбено чување на своите рамноправни интереси во залагањата на Малколм Икс, на спротивната страна. Во секој случај, филмот на Спајки Ли има функција на предупредување и чување на будната свест и совест на современа бела и црна Америка, која своите расни предрасуди и тврдоглавост умеела да ги плати крваво во не така долгата историја на постоењето.

– Првенецот на најмладиот од алтернативно-американско трио – Стивен Содерберг – добитникот на Канската Гран При – **СЕКС, ЛАГИ И ВИДЕО** („Sex, Lies And Video Tape“), по својата режиско-драматуршка структура ја открива природата на дело созреано во нагласената синеастичка свест на еден млад автор, кој, како и во случајот на многумина пред него, своето искрено припаѓање на филмскиот медиум и потребата за уметнички израз, го барал во филм кој на одреден начин би ја сублимирал и кондензирал сета акумулирана енергија од аматерско-академската фаза. **СЕКС, ЛАГИ И ВИДЕО** е камерна психо-драма што се случува меѓу четири личности, актуелизирајќи ги универзалните морални прашања во антонимските релации: љубов – прелуба, искреност–лага, верност-неверство, чии носители се личности различни по својата карактерна и духовна енергија, едните прагматично поагресивни и бескрупулозни, другите мирни, рационални, интровертни и наклонети на саможртва и самоизмачување. Во така контрапунктирани персонални тандеми се поставени двајцата бивши многу добри генерациски другари Греам (го толкува првонаградениот Џејмс Спејдер, (James Spader), за најдобра машка улога) и Џон и сестрите Ен и Синтија со нивните меѓусебни односи поставени во активно-пасивни морално-психолошки димензии. Џон, успешен, енергичен бизнисмен е во брак со Ен, но бескрупулозно е во прелубничка врска со нејзината сестра – нему сличната по агресивност и неморал – Синтија, додека Греам го посетува својот неверен другар Џон за да ги открие корените на флертот со неговата несудена жена. Поради тоа што како морално-љубовен удар го доживеал во првата младост, Греам се претворил во фрустриран, сексуално немотивиран човек кој, повлечен во својата интима, единствена утеха доживува преку сеансите на видео-интервјуа со разни жени со кои разговара за нивните љубовни и сексуални доживувања. Решавачки пресврт во неговата видео-колекција се случува кога негови „клиентки“ доброволно стануваат сестрите, најнапред Ен, која пак спонтано ќе се вљуби во Греам, а потоа и авантуристички љубопитната Синтија, по што доаѓа и до неизбежниот конфликт меѓу пријателите Џон и Греам. Постававајќи ги во меѓусебното вкрстување Содерберг

ги издвојува двата дополнително сродни тандема, тандемот на морално-психолошки експлоатираните Греам и Ен, како жртви на агресивниот, неморален и бескрупулозен прелјубнички-активен тандем Џон и Синтија, а низ драмскиот конфликт ја пречистува морално-психолошката катарза до која доаѓа преку една суптилна режија со посебно умење во водењето на четирите личности како императив на клучната драмска спрега.

— Во Кан посебно доживување за публиката и критиката беа двата италијански претставници — филмовите, СПЛЕНДОР („Splendor“) НОВОТО КИНО ПАЈ („Nuovo Cinema Paradiso“) на двајцата генерасиски различни припадници, ветеранот Еторе Скола („Ettore Scola“) и дебитантот Ѓузепе Торнаторе (Giuseppe Tornatore) чиј заеднички именител е комплетниот омаж на филмската уметност и одбраната на нејзиното достоинство пред растечката нелојална конкуренција на телевизијата. Како што сугерираат самите филмски наслови, а тоа се имињата на кината: „Сплендор“ во некое градче, во средна Италија и „Пај“ во самото родно село на режисерот Торнаторе — Џанкалдо (Giancaldo) на Сицилија — настаните во двата филма се одвиваат во киносалите како своевидни „цркви“ на филмската уметност, каде што преку делата од светската филмска антологија на луѓето им е презентирана животната мудрост, а воедно им е дадена можност и да мечтаат преку филмовите за неостварените желби и соншта. Во СПЛЕНДОР авторот Скола прави ретроспектива на светскиот филм во периодот од 50 години од предвоената 1937 година, преку повоениот процут на италијанскиот неореализам и огромното интересирање на гледачите во 50-тите, 60-тите и 70-тите, кога се бележеа рекордните кино посети, до втората половина на 80-тите кога телевизијата и видео касетите ја предизвикуваат кризата во киносалите, по што доаѓа и до опасноста сопственикот на кино „Сплендор“ (Марчело Мастојани) да биде принуден да му ја продаде салата на некој бизнисмен кој ќе ја користи за друга цел. Користејќи многу инсенти од антологијата на светскиот филм, Скола, колку носталгично не потсетува на неговите златни времиња од аспект на интересирањето и посетата на гледачите, толку прави и пледоаје за спасување на филмот и кината, повикувајќи ги гледачите на верност, соочувајќи ги со непобитната вистина дека секое филмско дело својата суштинска мисија и значење ги остварува во заедничкиот спој со публиката, и тоа во ритуалот на колективното собирање и контактирање, во амбиентите на неповторливите и незаменливите „храмови“ на филмската магија — кино салите. Торнаторе, пак, во својот филм „КИНОТО ПАЈ“, паралелно со пулсирањето на филмскиот живот од големиот екран нѝ го

долува и животот во малото место за чии жители всушност, киното претставува и живот и „црква“. Овојпат нешто поголем акцент и своевиден омаж Торнаторе прави за профилот на кинооператорот, во неговиот филм тоа е искусниот Алфредо (во извонредна интерпретација на Филип Ноаре) кој својата страст и љубов за филмот и професијата ќе му ја пренесе на детенцето Тото, кому 20 години подоцна, по враќањето од белиот свет, сега веќе како професионален филмаџија, во предсмртниот час ќе му го подари најскапоцениот и најживотиот подарок — собраните инсенти од разни филмови, своевидната антологија на бакнежи што Алфредо морал пред тоа да ги исфрла под будното око на локалниот поп — цензор. Така во финалето на својот филм, со прикажувањето на љубовните бакнежи од над 50-тина светски филмови, на скоро химничен начин го потврдува своето пледоаје за филмската уметност, сентиментално неодоливо, разбудувајќи ја заспаната совест на гледачите во одбрана на достоинството на филмот и кино салите, предупредувајќи дека наметнатата инертност од телевизијата и видеото се потенцијална, ако не и веќе акутна опасност за атрофирање на духот.

— Во финалот на Канскиот преглед би ги издвоил уште како поинтересни од Главната Канска програма: ПРЕУБАВА ЗА ТЕБЕ („Tror Belle Pour Toi“) на режисерот Бертран Блие (Bertrand Blier) (Буњуеловски дискретна варијација за фантамот на неможнота да се доживее вистинската љубов со преубава жена) и ГОСПОДИНОТ ИР („Monsieur Hire“) на режисерот Патрис Леконт (Patrice Leconte) кој позајмувајќи го истоимениот роман на Жорж Сименон својата визија за феноменот на неостварената љубов, во суптилно изведената режија, морал да ја гради во дослук со жанровската прирочна на изворното дело, со што е обезбедена и трилер-интригата. И последниот филм што од 42-та Канска смотра ќе се памети е ЦРНИОТ ДОЖД (Kuroi Ame“) на Јапонецот Сохеи Имамура (Shohei Imamura) за извонредно деловните реконструкциски секвенци со апокалиптични глетки по експлозијата на атомската бомба над Хиросима и драмата што ја доживуваат членовите на едно семејство, кога по 5 години од катаклизмата се соочени со предсмртните манифестации на радијацијата во разни видови заболувања од рак.

Се на сè Кан-89, (за првпат во богатата историја на ова неофицијално светско филмско првенство) — според понудените квалитети и конечните решенија на жириото, мина во знакот на младите автори, чии филмови се најдоа во врвот на наградените и објективно во фокусот на овој осврт, да ги подвлечеме уште еднаш нивните имиња: Кустурица, Содерберг, Џармуш, Ли, Торнаторе.

Павлина Гргуревик

ПО ПОВОД 25-ГОДИШНИНАТА ОД СМРТТА НА МИЛТОН МАНАКИ

# ИЗЛОЖБА

## „БРАКА МАНАКИ“

УДК 778.5(497.17)(060.64)(049.3)

Во рамките на активности-те на Кинотеката на СР Македонија за презентирање на културното кинематографско наследство создадено на овие наши балкански простори, пред скопската културна јавност на 27 април оваа година, во холот на Народната и универзитетската библиотека „Климент Охридски“, беше отворена изложбата „Брака Манаки“. Изложбата беше организирана по повод 25-годишнината од смртта на Милтон Манаки, првиот филмски снимател на Балканот, помладиот од браќата, кои со своето фото и кинематографско дело низ 66-те години долга творечка активност, несомнено влегоа во анализите на културната историја не само на македонската, туку и на југословенската филмска уметност.

Пред македонската публика изложбата имаше за првпат своја интегрална по-

ставка, иако пред тоа таа беше презентирана во Културниот центар „Жорж Помпиду“, во рамките на „Деновите на југословенскиот филм“ во Париз, потоа во Порденоне на Фестивалот на немиот филм, како и на Деновите на македонската култура во Загреб.

Изложбата ја отвори Др. Саво Климовски, Претседател на Републичкиот комитет за образование, култура и физичка култура, кој истакна дека делото на Браќата Манаки: „...значи неколку десетици илјади фотоси и неколку стотици метри филмска лента документи, кои со својата неповторливост и незаменливост се жива слика на нашата историја, значи, богатство на духовниот творечки порив на нашиот човек, показ за достоинството на една перманентна заложба да се отргне од заборабот се она што го опкружува човекот во едно време и да се остави порака

за поколенијата... Фотографиите на Браќата Манаки се историски сведоштва кои со својата документираност и уметничката вредност влегуваат во фондот на културното наследство со печат на историски факт на кој не му е потребен дополнителен аргумент за да биде историја“.

Завршувајќи ја беседата за делото на Јанаки и Милтон Манаки, Др. Саво Климовски подвлече: „Ако е денес време на визуелниот медиум, тешко ќе порекнеме дека Милтон Манаки со својот вроден усет за нагледно сведочење не е наш современик. Погледот кон експонатите не уверува во тоа и не повикува да му оддадеме почит и уште една голема благодарност.“

Изложбата беше тематски конципирана и со неа беше прикажан дел од богатиот фотографски опус на Браќата, како и целокупниот познат филмски материјал кој



денес се чува во Архивот на Кинотеката.

Фотографскиот дел од изложбата содржи фотоси од Јанинскиот и Битолскиот период, вака определени според местото на живеење и работа, односно според локацијата на ателјето, што не значи дека можат да се фиксираат строго за теми врзани за луѓе и настани од овие два трада. Периодот од работата во Јанина е пократок (1898 – 1904) од Битолскиот (од 1906 па се до повоена Југославија). Јанинскиот период го опфаќа времето кога браќата Манаки фотографирале клиенти од градот и неговата околина, одеде во Авдела – нивно родно село и во другите села на гревенскиот крај, но и во Битола, за што како пример може да се спомне фотографијата на конзулскиот бал. Судењето на македонските ре-

волуционери од 1902 г. исто така останало забележано на фотографската плоча на Манакиевци. Сепак, во овој период пред нивниот објектив сонародници Власи од селата кои гравитирале кон Јанина и Гревена, потоа професорите и учениците од Романската гимназија во Јанина, богати Грци, поистакнати претставници на турската цивилна и воена власт, како и македонско месно население. Уште во овој период на нивната работа доаѓа до израз желбата да не се заминаваат само со нарачателна фотографија туку и да прават снимки на објекти или предели кои го заслужувале нивното внимание. Ваквиот свој однос кон фотографијата, не само како занает туку и како израз на духовна перцепција, ќе го задржат до крајот на бавењето со оваа

дејност. За ова кажува и фотографијата на објект снимен во Јанина, кој доминира во просторот, а особено со луѓето во неговото подножје, како и многу други фотографии од подоцнежниот период, кога остануваат забележани дивите убавини на Преспанското Езеро или, на пример, манастирот Св. Наум во Охрид. Но, за кариерата на браќата Манаки како фотографи најзначајни за овој период секако се двете фотографии од 1904 година, со ист наслов „Мајка со дете“, дел од колекцијата за која на големата фото-изложба во Букурешт во 1906 година добија златен медал. Што се однесува до овие две фотографии, очигледен е усетот за композициска рамнотежа и експресивност, што произлегува од оваа вечна тема.

Битолскиот фотографски опус е далеку поширок и по-



разнообразен по изборот на темите што се третираат, а произлегува од нивното созревање како творци, како и од богатството на содржините што се наметнувале пред нивниот апарат. Милтон Манаки во Битола работи повеќе од половина век и за тоа време како во своевиден времеплов се случуваат бурни настани, сите забележани на фотографиите на педантниот аналитичар. Во годините на Османлиското владеење, односно до неговиот крај и почетокот на Балканските војни, пред објективот на камерата на браќата Манаки ќе застане принцот Мехмед, братот на Абдул Хамид и подоцнежен султан, фотографиран во Цариград, романскиот крал Карол I, чии дворски фотографии станаа по освоениот златен медал на споменатата изложба и го фотографираа него и претставниците на романското благородништво во дворецот во Синаја, револуционерни чети од Илинденското востание, Даме Груев, еден од водачите на Востанието, водачот на Младотурската револуција Нијази Бег и др. Малкумина фотографии ја имале можноста, пред фотоапаратот да видат личности кои во така кус временски период ќе одиграат историска улога во животот на милиони луѓе.

Од овој период на работата на браќата Манаки посебно место зазема колекцијата фотографии произлезена од Уриетот и значи документ со врвна вредност како сведоштво за еден историски настан. Пред нас се фотографии на кои се гледаат Младотурците како полагаат заклетва, потоа фотографија што би можела да се нарече: „Барање конституција во времето на Младотурската револуција“, но секако врвно интересирање предизвикуваат фотографиите на кои се гледаат четите востаници од Илинден-

скиот период, групни фотографии, или пак фотографии од кои вр нас гледаат, со сето достоинство, комити-борци за национално и социјално ослободување на Македонија.

Битола од крајот на Османлиското владеење е град на конзули, па затоа и оваа тема го заслужува вниманието и ангажманот на Браќата. Европа сместена во Битола, тоа е фотографијата на Битолскиот конзуларен кор, фотографиран во 1906 година. Меѓутоа, постојана клиентела на Манакиевци остануваат, сепак, обичните луѓе, фотографирани семејно или индивидуално, во еснафски дружини, како што е фотографијата „Еснафот на златарите од Битола...“...

Балканските и I Светска војна, чии збиднувања со својата трагичност беа најприсутни на овој дел на Балканот, оставија фотографии на туѓински војски кои се менуваа како победници. Милтон Манаки in situ ја фотографирал поделбата на Македонија помеѓу грчките и српските власти на Кајмакчалан, кога каменот ја дефинира состојбата на Македонија (1913 г.). Доволна е само една фотографија на мајката со нејзините пет изгладнети деца, една од низата направени во соработка со д-р Форбс, претставник на американскиот Црвен крст, за да се предочи страдањето на народот во воениите катаклизми.

Во времето на Кралството на СХС, покрај вообичаените секојдневни фотографирања, регистрирани се и настани од политичко значење, како на пр. атентаторите на уредникот на „Јужна звезда“, гласило на српската пропаганда, но и многу полнежери теми од животот на Битола, артистите на Битолскиот театар, битолски бојми, видни луѓе кои ја сочинувале повисоката економска и културна структура на градот, аптеки, кни-

жарници... претставници на власта и војската во елитни и само ним достапни начини на разонода. Пример за тоа е фотографијата „Коњички клуб“.

И понатаму, за време на војната и по неа, ателјето на Милтон Манаки продолжува со работа. Милтон го регистрира ослободувањето на Битола, но веќе остарениот мајстор на е во состојба да се занимава поинтензивно со својот занает. За тоа зборува податокот дека во текот на 17 години, до 1961 година, има направено некаде околу 207 различни фотографии во Битола, Прилеп, Крушево и околните села.

На изложбата беше презентирano и киноснимателското дело на Манакиевци преку видео проекција, а наредо со фотографиите автентични по своето потекло, публиката имаше можност да види и фотоси направени од најинтересните кадри снимени според афинитетот на браќата Манаки кон сè она што поседува дадена вредност, без разлика на областа на која ѝ припаѓаат, па на тој начин оставија и своевидни сведоштва не само за историјата на нашиот простор, туку и за вонвременските потреби. Од она што значи историја снимени се репресалиите на турската власт врз македонското население – обесени востаници, објавувањето на Манифестот на Младотурската револуција (1908 г.), солунското пристаниште при пречекот на турскиот султан Решад V, неговиот доаѓање во Битола (1911). Меѓу првите филмски кадри со врвно етнoлошко значење е рачната изработка на ткаенини, кога повторно се сретнуваме со бабата Деспина (1907), обредот на православниот празник Водици, снимен во Авдела, патувањето на сточарите номади, Каракачаните (тема која повеќе децении подоцна

повторно ќе предизвика внимание и ќе биде регистрирана според идејата на Етнолошкиот музеј од Скопје), верска процесија, погреб на француски инженер, кога Манаки, веќе вешт снимател, го изнаоѓа најдобриот агол за снимање и користи горен ракурс, како впрочем и во повеќе други секвенци, потем селска свадба со сите придружни манифестации.

Доаѓаме до кадри кои укажуваат на упорните настојувања за просветен напредок во локалитети подалеку од големите урбани средини, а

за тоа сведочи фотографијата „Училиштен час на отворен простор“ (1907). Вниманието на браќата Манаки заслужиле и сцените на пазарот, панаѓурите како и отворањето на Градската касина во Битола (1923 – 24) кога забележуваме присутна доза на комика препознатлива дури и во стоп-кадарот.

И што уште да се каже! Богатството на материјалите кои зад себе го оставија браќата Манаки во себе крие безброј содржини, од оние кои според законите на егзистенцијата морале да ги прават, па сè до оние фотографирани

или снимани со Камерата 300, за кои свеста и совеста им кажувала дека е неминовно да ги забележат. Нема да звучи претенциозно ако се каже дека браќата Манаки одбележуваат светли страници во нашата историја воопшто, посебно културната, оставајќи документи од непроценлива битност и историјата тоа нема да го заборава.

Што се однесува до изведбата на изложбата таа беше направена на највисоко професионален начин, а употребата на сепијата ја потенцира временската дистанца од настанувањето на овие снимки.

Сузана Милевска

# ВИСТИНАТА ВО ФОТОГРАФИЈАТА

УДК 77.04(100:497.17-25)(060.64)(049.3)

**(по повод изложбата посветена на 150 годишнината од појавата на фотографијата)**

Човекот со камерата има моќ на фотографските објекти да им овозможи излез од анонимноста. Потенцирајќи ја нивната присутност, фотографот, од една страна мајстор на илузијата, со реалноста на забележаната трага ја означува присутноста на новосоздаденото битие—фотографијата. Предметот што веќе не постои е претставен со својот двојник. Во двојниот чин на означување на фотографираниот предмет со фотографијата и, истовремено, на фотографијата со самиот чин на

осветлување, се крие двојниот код на овој медиум.

Камерата—фалос го обележува женското тело на фотографираниот објект, оставајќи трага врз посредникот—филмот. При процесот на означување се врши трансфер, трагите не се врежуваат врз предметот на желбата, туку врз неговиот двојник. Ваквата замена (создавање место поседување) го овозможува задоволството во фотографијата. „Фотографијата е псевдоприсуство и отсуство“ (S. Sontag)

Еротизмот на camera obscura се базира врз таа изолација, избор на предметот и неговото дефинирање како единствена причина за желбата—врежување траги. Овој

процес се одвива многу слично и во фотографијата како медиум на уметноста и во професионалната фотографија.

Од овој аспект може да се зборува за изложбата на фотографија\* со која во Уметничката галерија „Скопје“ беше одбележена стоепедесетгодишнината од постоењето на овој медиум.

Изложбата беше замислена како пресек на она што во моментот се случува на полето на фотографијата во светот. Вака претенциозната замисла резултираше со непрегледна разновидност на изложените експонати (од пејзажи до рекламни фотографии, од мртви природи до репор-

терски исечоци од секојдневието). Скоро беше невозможно да се пронајде каква било методологија што решаваше во изборот, освен барањето изработката да биде совршена. А сепак, онаква каква што беше, изложбата наметна многу прашања.

Најнапред, како дошло до истовремено изложување на фотографии од уметнички и од професионално-занаемски карактер? Во основа на самота фотографија (дури и на аматерската) стои една иста технологија на изработка, но дали тоа е доволна причина овие два различни начина на фотографско размислување да бидат подеднакво третирани?

Нешто друго потесно ги поврзува уметничката и професионалната фотографија: идејата за иницирање на еден совршен и неповторлив момент во кој објектот на фотографирање ќе се појави како уникатен сегмент од реалноста – овојпат субјект, ново битие–фотографија.

Фотографирањето е специфичен чин кој, различно од секој друг уметнички процес, може да се одвива во за нас несфатлив, илјадити дел од секундата. Навистина, подготовките може да траат многу подолго, но самиот момент на осветлување се состои во едно отворање на блендата. Зошто го потенцирам овој податок, иако се работи само за технолошка особеност? Кога се зборува за неповторливоста на уметничкото дело, мора да се земе предвид дека кај фотографијата, материјалот (негатив, позитив, дијапозитив) и моментот на неговото осветлување, му го даваат основниот облик на крајниот производ. Тој момент ја овозможува „аурата“ која Бенјамин (W. Benjamin) ѝ ја оспорува на фотографијата поради нејзината репродуктивност. Суштината на фотографската креација е содржана во тоа

господарење со светлината, за што „аурата“ е најчест симбол. Обвинението дека фотографијата ѝ ја одзема ауратичноста на уметноста репродуцирајќи ја, изгледа одвишно во ерата на постмодернистичкото преиспитување на границите на различните медиуми при што, најчесто, репродукцијата добива посебна улога. Како и другите облици на уметничко творење (сликарството, филмот, литературата), и фотографијата постепено се свртува кон историјата на сопствениот медиум и кон на неа иманентниот процес на креирање.

Автореференцијалноста, толку вообичаена за современото сликарство, во фотографијата се прифаќа многу потешко. Тоа е онаа иста предрасуда со која долго се судирало и сликарството; ако фотографијата ја третираме само како мултиплицирање на реалноста, а не и како нејзино пресоздавање, тогаш тешко ќе је прифатиме како уметничка постапка: фотографирање на туѓи, веќе познати фотографии и нивно изложување како оригинални дела (S. Levin изложува фотографии на фотографиите на E. Weston). Но, ако прифатиме дека фотографијата е автентична уметничка и креативна активност во онтолошка релација со реалноста, а нејзината функција престанеме да ја бараме во регистрирање на „сенките на сенките“, тогаш ќе ја спознаеме безмејноста на фотографската имагинација.

Изложбата на фотографии која е повод за овој текст, за жал, не понуди поширок увид во проблемите со кои се судира фотографијата и денес, постои и педесет години од нејзиното промовирање во јавноста. Изложените експонати дадоа само потврда за границите кои пред себе си ги поставуваат самите фотографии. Најголем број фотографии ди-

ректно произлегуваа од искуството на сликарството: суптилно прочувствувани пејзажи (W. Langbein, C. Herbert, K. Smith), драматично осветлените актови (M. Klinger, J. Jmai), прецизно композираните портрети (Teravainen, P. Kaue, N. Radošević) зборуваат дека фотографијата сè уште е под притисок на миметичката корелација со реалноста, од чии стеги сликарството се ослободи токму со појавата на дагеротипијата.

За фотографиите, заробените на документарното и сетилното, фотографијата нужно ја зборува вистината. Тие како да не се сомневаат во несовршеноста на своето сетилно искуство, како да не чувствуваат потреба спознаението за вистината да го побараат подалеку од *his et nunc*. „Јас ви ја должам вистината во сликарството и јас ќе ви ја кажам“ – му напишал Сезан (P. Cézanne) на својот пријател Бернард (E. Bernard). Тој не напишал само „...ви ја должам вистината...“ туку додал „...во сликарството...“. Сезан знае дека вистината не е видлива, не е надвор туку внатре „во сликарството“. Фотографијата нам ни ја должи вистината во фотографијата, а не логиката на реалноста.

Вистината во фотографијата би се воспоставила во сплетот на двојните релации: фотографија–реалност и фотографија–фотографија. Начинот на кој тоа го постигнал австрискиот фотограф H. Stasny е мошне илустративен: на фотографијата од горен ракурс снимено телото на човек настрадаан во сообраќајна несреќа. Но тоа не е кој било – во врвот на ненагласената композиција, оформена од неговиот шешир и од самиот труп, се наоѓа фотографска камера и блиц. Жртвата е фотограф. Главата и дел од трупот се прекриени со платно кое, иако не е црно, потсетува

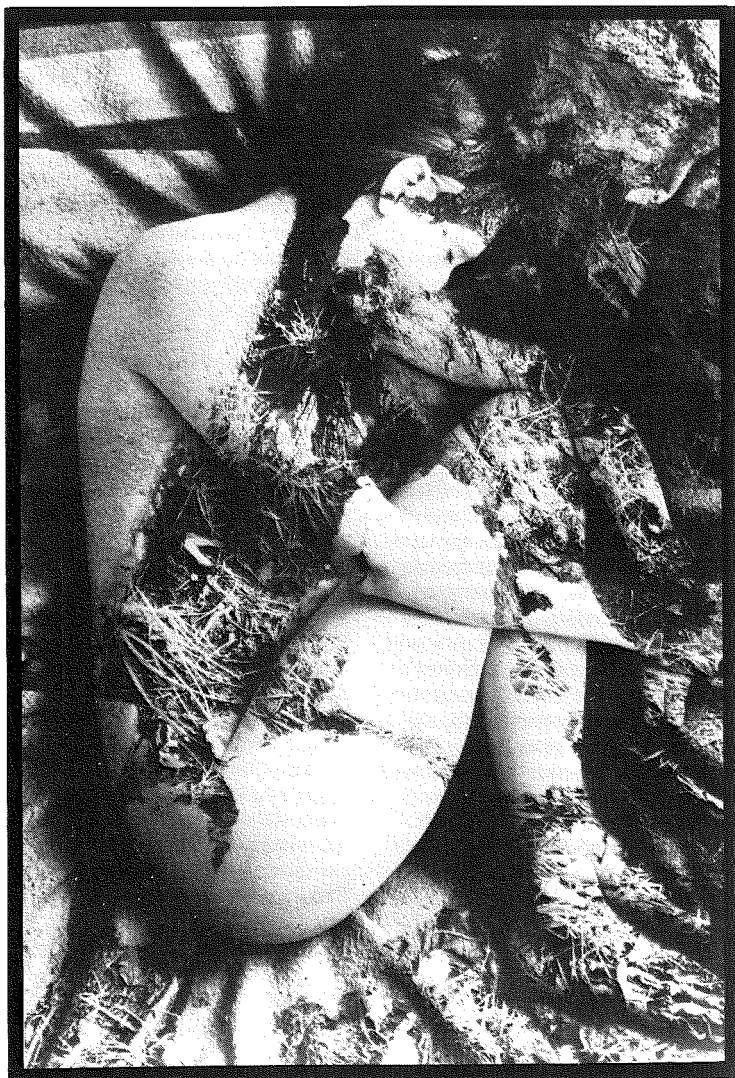
на покривка за камера со голем формат.

Фотографот ја забележал смртта на фотографот кој фотографирал некој друг објект. Објектот на мртвиот фотограф не ни е познат. Во замена го добиваме него – трупот на фотографот како објект на желбата. Грижливо наместената композиција зборува дека се работи за инсценирана сообраќајна несреќа – крв нема, ниту каква и да е промена на телото на фотографот; костимот е сосема чист, а фарот на автомобилот со непроменет сјај – се работи за измама која ни е соопштена со двојно кодирање: композиција преземена од милиционерски извештај, а *glamour* типичен за модната фотографија.

Значи, предмет на фотографијата не е вистината за реалноста, но ниту илузијата по секоја цена. Во таа игра меѓу илузијата и вистината фотографот ја остварува својата победа над смртта. Фотографирајќи ја смртта која не се случила, „фотографот мора силно да се бори за да спречи фотографијата да стане смрт“. (R. Bart)

\*Изложбата беше организирана, поточно, доведена во Скопје, како резултат на соработката меѓу Македонското здружение на професионалните фотографи, Здружението на стручни и уметнички фотографи на Југославија и, главниот организатор, Светскиот совет на професионални фотографи (WCPF). Изложени беа фотографии од 22 земји на светот кои по завршувањето на изложбата го продолжија своето патување по светот. На 137-те фотографии одбрани од Комитетот на WCPF им беа приклучени и фотографии од неколку македонски учесници (Дрнков, Билбиловски, Јаки, Касапинов, Јовановиќ, Ткаленко и Ристик). На свеченото отворање беа врачени две златни плакети (Билбиловски и Дрнков), една Златна значка (Јаки), а Големата плакета „Анастас Јовановиќ“ му беше доделена на Милтон Манаки (ја прими директорот на Музејот на Битола).

„Развој“  
(Венцислав Курчински,  
ФК „Елема“)



---

ДЕСЕТ ГОДИНИ/ОД ПОСТОЕЊЕТО НА „ЕЛЕМА“

---

ВО ЈАДРОТО

---

НА ЕНТУЗИЈАЗМОТ

---

УДК 77.04(497.17:430)(060.64)(049.3)

На 16 јуни годинава, во големата сала на Културниот дом во Нирнберг беше отворена самостојна изложба на фотографии чии автори се членови на фото клубот „Елема“ од Скопје. Десет имиња за кои може да се каже дека се анонимни за пошироката јавност во нашата средина, се претставени пред избирливиот вкус на нирнбершката публика со 40 експонати.

Каква асоцијација е „Елема“? Овој клуб работи веќе десетина години врз откривањето на новите експресивни можности на фотографијата. Првите колективни изложби датираат од 1979 год. и оттогаш се појавува генерација талентирани истражувачи на естетичките својства на фотографијата, кои постојано го потврдуваат својот талент на многубројни изложби.

Од класичниот фото клуб

при Електротехничкиот и Машинскиот факултет во Скопје своевременно се издвои група ентузијазирани љубители на уметничката фотографија и нејзините членови за мошне кусо време станаа носители на првите награди на републичките изложби и единствени претставници од Македонија на Купот на Југословенската фотографија.

Пред две години беа објавени неколку забележани репродукции на фотографии од членовите на „Елема“ во реномираното списание за фотографија „Минолта Шпигел“ во Западна Германија. Тоа беше повод, преку Здружението на германските фотографски уметници да се воспостави блиска соработка со фото клубот Нирнберг, кој, инаку, спаѓа во редот на најгледните сродни асоцијации во Германија со извонредно богата традиција.

Воспоставената соработка беше крунисана со заемните репрезентативни изложби на уметничка фотографија на двата клуба под симболичен назив Скопје – Нирнберг. Во Скопје оваа изложба се одржа во рамките на минатогодишното Скопско лето во Уметничката галерија на Даут-пашиниот амам и притоа беше високо оценета од критиката и од публиката поодблиску упатена во проблематиката на уметничката фотографија.

На претстојниот 100-годишен јубилеј на Нирнбершкиот фото клуб, што ќе биде одбележан кон крајот на годината, скопска „Елема“ повторно е повикана да гостува. Довербата што им е укажана во оваа пригода на скопските автори за квалитетот на истражувачкиот труд во областа на фотографијата, како и репрезентативниот простор што им се отстапува на нивните експонати, секако се мошне индикативни. Впрочем, „Елема“ е добитник на многубројни признанија и над 60 награди за учество на повеќе од 150 изложби во земјата и во странство. На овие забележливи манифестации таа се претстави со повеќе од 450 дела.

Нема сомневање дека проткажувањето на искуствата што се интензивира сиве овие десет години го стори своето, па дојде до ослободување од ограничувањата што ги наметнуваат клишеата на стандардната фотографија врз еден креативен чин каков што е експериментот и истражувањето. Денес слободно може да се тврди дека „Елема“ обединува творечки индивидуалности кои навистина им припаѓаат на различни стилски ориентации и насоки, но ги обединува заедничката страст и љубов кон фотографијата, како едно од најзначајните изразни средства на уметноста на нашето време.

# ВИДЕО КОЛОНИЈА, ПРВ ПАТ!

МДК 792.097.091.4(100):791.43(949.3)

Искуството на летните уметнички колонии, кои од поодамна се составен дел на случувањата во културното живеење на овој наш географски простор, годинава се пренесе и во доменот на најмладиот облик на уметничкото изразување, во доменот на видео креацијата.

Охрид стана домаќин и на Првата интернационална видео колонија што во организација на Филмска младина на Македонија, а на иницијатива на неколкумина ентузијастички и поклоници на видеоот (Иван Чунихин, Љубиша Ивановски и Драган Абјаниќ) се одржа од 15 до 28 јули. Конципирана како целина од три засебни сегменти: продукција на авторски видеа, презентација на авторски видеа и видео школа, во присуство на видео автори и продуценти од земјата и од светот, оваа ви-

део колонија, инаку редок потфат и во светски рамки, сосема разбирливо предизвика заслужено внимание. Одзивот на поканетите автори и другите гости најубаво го потврдува интересирањето што го предизвика охридската видео колонија. Можноста да реализираат некои свои замисли во Охрид ги доведе истакнатите видеасти: Жан – Луј Летакон (Франција), Џереми Велш (Велика Британија), Хаико Даксл (СР Германија), Далибор Мартинис, Сања Ивековиќ, Марина Гржиниќ, Аина Шмид, Нуша Драган, Сречо Драган, Бреда Бебан, Хрвоје Хорватиќ и Нарцис Кантарџиќ (Југославија).

## Продукција

Функционирањето на видео колонијата, односно продукцијата на авторски видеа како нејзина основна цел, станаа реалност со помош на Телевизија Скопје. Вклучувајќи се во овој зафат таа уште еднаш ја покажа својата отвореност кон авторското видео и истражувањата во сопствениот медиум. Резултатот е повеќе од забележителен: осум авторски видеа реализирани со една мобилна екипа за снимање („бета кам“) во Охрид и постпродукција во монтажите и режиите во Скопје. Овие видео дела ТВС во рамките на емисијата „Уметничка вечер“ (3 август 1989) и премиерно ги емитуваше на југословенската ТВ мрежа. Тоа се: „Ден“ на Џ. Велш, „Блиска, а сепак далечна“ на Х. Даксл, „Жед“ на М. Гржиниќ и А. Шмид, „Лихнидос“ на Н. Драган, „Нео-Гео“ на С. Драган, „Географија“ на Б. Бебан и Х. Хорватиќ и „Еден ден во Охрид“ на Н. Кантарџиќ, додека пак Жан – Луј Летакон ја постави единствената видео инсталација на Колонијата под наслов: „Местото на смртта“ или „Милост, запрете се“!

Треба да се каже и тоа дека дел од овие видеа уште веднаш беа земени предвид за официјалните селекции на годинашните меѓународни видео фестивали, зашто љубопитството за ваквото искуство во Охрид ги доведе и истакнатите видео продуценти Кети Ри Хофман (САД), Лорне Фалк (Канада), Валери Луба (Швајцарија) и Дуња Блажевиќ (Југославија), како и Том Ван Влит, директор на Хашкиот видео фестивал, засега најзначаен фестивал од овој вид во светот.

## Презентација

Како гости на Колонијата тие со себе носеа и десетици видео касети со најнови авторски видеа од земјите од кои доагаа, селекции кои, заедно со авторските вечери, ја сочинуваа, односно требаше да ја сочинуваат програмата на вториот сегмент на колонијата – презентацијата на авторски видеа – дел кој, се разбира, и е наменет на публиката. Велиме требаше, зашто тука сè му беше препуштено на случајот и импровизацијата, па Колонијата како да се одвиваше без овој свој дел. Точно е дека авторското видео никогаш не претендирало на масовна посетителност, но затоа пак за вистински заинтересираните отсекогаш претставувало можност за нови естетски доживувања, а за љубопитните не ретко откривање на креативен израз што може да ги привлече и како автори и како консументи. Редовното емитување на сателитската телевизиска програма пред и во Домот на културата „Глигор Прличев“, заедно со отсуството на прецизна сатница, а со тоа и каква и да е писмена информација за одржувањето или пак неодржувањето на предвидените видео проекции, само го потенцираше небрежниот однос на организа-

торите на оваа манифестација кон публиката.

## Школа

Овој небрежен однос на организаторите е непростлив, до толку повеќе што во рамките на колонијата, како што веќе спомнавме, работеше и Летната видео школа што ја посетуваа дванаесетмина слушатели, а ја предводеше Хорхе Микели, професор на белградскиот Факултет за драмски уметности. Па така оние кои навлегуваа во тајните на овој вид визуелна уметност не беа во можност да воспостават директен контакт со видеопродукцијата на домашните и странските видео автори. И не само тоа! За нив не постоеја ниту одредени облици за непосредна и креативна комуникација со видеаестите, што говори за очигледно непознавање на основните педагошки правила.

## Видео колонија, вторпат!

Но, како и да е, Првата интернационална видео колонија заврши и ќе се памети по осумте авторски видеа чија продукција ја овозможи токму постоењето на Колонијата. За жал, ќе се памети и по податокот дека на оваа Прва видео колонија не беше поканет ниту еден видео автор од Македонија, што ја наметнува помислата дека можеби навистина на крајот од XX век ние и натаму единствено си го цениме само сопственото гостоприемство!

Веруваме дека организаторите се свесни за недостатоците и слабостите, па се надеваме дека во организирањето на следната видео колонија ќе пристапат со поголема стручност и студиозност, зашто идејата е извонредна, па и оваа колонија би можела да стане дел од традицијата на летните уметнички колонии кај нас.

Мирослав Чепинчиќ

# СИМПОЗИУМИ ВО НАШАТА КИНОТЕКА

УДК 791.43(497.17)(063)(49.3)

Продолжувајќи го едно поранешно настојување за обновување на традиционалните форми на филмолошкото опсервирање на кинематографскиот чин, Кинотеката на Македонија, во текот на изминатиот период, организира три симпозиуми чие тематско интересирање целосно беше свртено кон домашното филмско творештво. Овојпат не изостана еден речиси тотален ангажман за проследување на изминатите текови на македонската кинематографија и нивното, пред се, историографско одредување.

Бидејќи се работи за протививните чекори на овој план, првин се одржа Симпозиумот посветен на првата декада на постоењето на македонската кинематографија. Категоријалното осмислување на кинематографската продукциона и творечка активност од овој период се одвиваше низ неколку, во основа различни теоретски аспекти, подготвени и презентирани од еминентни македонски филмски критичари и теоретичари. Така редакцијата на овој Симпозиум првобитно се определи за еден мошне обе-

мен и сериозен концепт, во кој беа содржани следните тематски области: 1. Стилската еволуција на македонскиот филм како знак на освојување на неговата кинестетичка автентичност; 2. Тематската и творечката структурираност во македонскиот игран филм; 3. Жанровските пробивни на македонската кинематографија; 4. Документарниот филм помеѓу животниот факт и неговиот привид; 5. Анимационски обиди и дострели; 6. Традиционалното и историското како своевидни присутности во македонската кинематографска експресија; 7. Хронолошки видувања на некои аспекти на македонската кинематографија (долгометражната и кусометражната продукција, анимираните филм, експерименталните обиди...); 8. Денешниот миг на македонскиот филм и неговото влијание.

Во рамките на овие одредници, свои искажувања и толкувања дадоа: Цветан Станојевски, д-р Георги Старделов, Илија Милчин, Горан Василевски, Боро Пејчинов, Стефан Сидовски, Фидан Јакоски и Мирослав Чепинчиќ.

Со понагласеното теоретско ситуирање, можеби за првпат на релации кои стриктно се однесуваат на македонското филмско творештво, овој сегмент на Симпозиумот, таканаречени теоретско-естетски, се обиде да оформи некои релевантни филмолошки согледби на она што го претставуваше досега македонскиот филм во светлината на неговата содржинска и формална посебност.

Впечатливиот тренд на сличното интересирање, можеше да се проследи и во делот од Симпозиумот кој имаше историографско-хронолошки карактер. Прецизирајќи ја првата декада од постоењето на македонската кинематографија, како простор во кој треба да се одре-

дат некои од битните пунктови на нејзиното заживување, редакцијата имаше намера да ги рекапитулира и провери веќе започнатите сопствени истражувања во оваа област. Во воведното излагање, составено од Ацо Петровски, се почувствува настојување оваа исцрпна проблематика што поконзистентно да се претстави. Меѓутоа, она што беше загатнато во дискусијата во која се ангажираа голем број филмски работници, наведува на едно повеќекратно аналитичко преиспитување на овој, бездруго пионерски, но веќе помалку запоставен период од домашната филмска практика.

Имајќи го предвид овој момент, остана впечатокот дека работата врз оваа тематика ќе мора да продолжи и во иднина, без оглед во какви форми ќе се одвива. Започнатото елаборирање на основните хронолошки мигови на македонската кинематографија секако би требало да го надмине ова свое првотно значење. Историографската верификација на одделните етапи во настанувањето и развојот на македонската кинематографија, на овој начин го започнува патот на своето максимално автентично фундирање.

Во секој случај, идејата што се наметна на овој Симпозиум, беше прифатена како потреба од едно дистанцирано согледување на нашата досегашна филмска практика, но без пристапи подложни на каков и да е вид мистификации. Оттаму е поздравена и намерата на Кинотеката и во иднина да ги продолжи овие форми на собирање на филмските работници, токму поради тематските основи забележани на овој Симпозиум што беше одржан на 17 и 18 јуни 1988 години на Филозофскиот факултет.

Во мај годинава, во просторите на Кинотеката е одр-

жан и Симпозиум посветен на првиот македонски игран филм „Фросина“, свртени, со не мала носталгија, кон овој кинематографски чин што ги означил почетокот на едно ново креативно трагање по можностите за изразување на сопствениот духовен и уметнички идентитет на македонскиот човек.

На некој начин недоизречената иницијалност на овој миг на македонската кинематографија, тогаш поставен како скората потреба на дневните програмски барања, сега доби сосема оправдано потврдување на своето повеќекратно медиумско значење. Силината на неговото дејствување во мерка на создавање на еден нов креативен сензибилитет, и денес недвосмислено ги открива сите оние културолошки и институционални околности што го овозможил неговото појавување.

Присуството на непосредните учесници во создавањето на „Фросина“ беше можност да се проследат нивните искажувања, сеќавања и анегдоти врзани за овој настан, веќе сопатник на историјата. Меѓу големиот број поканети на Симпозиумот, тука беа и Мери Бошкова, толкувач на наслоната улога, потоа Ацо Јовановски, Илија Џувалевски, Петре Прличко, Диме Шумка, Војне Петковски, Трајче Попов, Љубе Петковски и Бранко Михајловски.

Но, и нешто друго остана како впечаток од овој Симпозиум, за што сметаме дека заслужува да биде апострофирано во рамките на нашите истражувања. Од подготвените искажувања на д-р Милан Гурчинов, Трајче Попов, Ацо Јовановски, Бранко Гапо, Ѓорѓи Василевски и Фидан Јаќоски, несомнено произлегува заклучокот според кој „Фросина“ и денес останува рамноправен предмет во редот на преостанатите ме-

диумски продукти, на нашето естетско интересирање и филмолошката опсервација.

И оваа форма влегува во соодветните програмски иницијативи со кои Кинотека има намера да ја опфати севкупната македонска играна продукција. Веќе исцрпени примарните филмолошки интересирања, овде му отстапуваат забележителен простор на преостанатите профилмски моменти, обновувајќи го така референцијалниот однос на делото и презентирајќи го во новата медиумска светлина. Од самото тоа никнува потреба, содржинско-естетските зрелишта на определениот филмско дело одново да профункционира во креативниот простор на нивната медиумска определеност. Тоа, исто така, би можело да биде и своевидно тестирање на онаа квалитативна потврденост од времето на нивната непосредна медиумска влијателност. Притоа имаме можност делото да го надградиме со комплексна низа елементи, кои всушност се само консеквенции и резултанта на неговото естетско влијание. Првичните искуства, па и резултатите кои на некој начин ја покренуваат мислата за филмот во повеќенасочни мотивираности, доведоа и до одржување на Симпозиумот за вториот македонски игран филм „Волча ноќ“. И овојпат со организација на беспрекорното рамниште се одвиваше собира на филмските работници, творци на „Волча ноќ“. Меѓу другите беа присутни и сценаристот на филмот Славко Јаневски, режисерот Франце Штиглиц, потоа снимателите Бранко Михајловски и Љубе Петковски, тонскиот снимател Војне Петковски, сценографот Диме Шумка, артистичката екипа на филмот: Савета Малинска, Петре Прличко, Драгомир Фелба, Добрила Пуцкова и Тодор Николовски, како и ди-



ректорот на филмот Живко Султановски, водачот на снимањето Ристо Теофиловски, помошник режисерот на филмот Трајче Попов и уште голем број филмски дејци. Водител и координатор на овој Симпозиум, како и на двата претходни, беше искусниот филмски работник Коста Крпач.

Замислата на овој Симпозиум доследно ги следеше согледувањата од досегашната практика на овој вид собири, но беше присутен и постојниот обид таа да се надгради, со поинтензивна значенска присутност на елементите од веќе апсолвираниите истражувања врз структурата на ова филмско дело. Така, со компетентни искажувања настапи академик д-р Милан Гурчинов, осветлувајќи го односот на литературата и филмот низ примерот на литературниот опус на С. Јаневски и неговото сценарио за „Волча ноќ“. Исто така, проф. д-р Георги Старделов се осврна на некои од битните стилски аспекти на филмот, додека Владимир Милчин зборуваше за актерските остварувања. Формалните аспекти на делото беа мошне детално и аналитички опфатени во рефератите на Бојан Иванов за сценографијата и костимографијата и на Владо Чучков за музиката во овој филм. Георги Василевски есеистички скрупулозно и естетички аргументирано пристапи кон една типолошка анализа на митските карактеристики на содржинскиот аспект на делото. Едно од поинтересните истражувања кое претставуваше и еден вид специфична филмолошка анализа на кинестетската структура на „Волча ноќ“, го обработи Фидан Јаковски. Монтажерот Димитар Грбевски од своја страна приложи интересен текст во кој се согледани битните аспекти на монтажната постапка на филмот, а М. Че-

пинчиќ предаде еден обид за синтетизирање на филмолошките аспекти произнесени врз примерот на „Волча ноќ“. Така значењето на овој филм се сведува на една битна конотација, која укажува токму на тоа дека во определен причинско-последичен пат, се доаѓа до воспоставување филмолошки контекст, кој се остварува во сферата на кинестетските дострели пројавени во македонските филмови снимени по „Волча ноќ“.

Сега останува оваа започната форма на кинематографското осознавање да се комплетира со издавање одделни зборници со материјалите од трите симпозиуми. Кинотеката на Македонија, главно со успех, оваа своја активност ја насочи кон едно поливалентно анимирање во истражувањето на нашиот кинематографски простор, кој, како што се покажа, за тоа нуди многубројни предизвици.

#### Од билтенот на Комисијата за кинематографија на НРМ - 1948

##### КИНОАПАРАТЕРСКИ КУРС ВО СКОПЈЕ

На 28.VIII.1948 година започна со работа киноапаратерскиот курс во Вермален тон-филм во Скопје. Иницијатива која го воспостави овој курс се од оние истаа мада што по планот за киноапаратерска работа се отворил нови кина. Понекогаш нив имаат задржен киноапаратерски курс во тесен тон-филм на англиски за наградата на Елзекера Маркова и на аутоапаратерите „БРАТСТВО И ЕДИНСТВО“. Меѓу курсевите е и една младина од Прилеп, која што го водила едноособениот курс во тесен филм во Маркова. Оваа младина по завршување на овој курс ќе биде првата киноапаратерка во нашата Република во вермален филм.

Курсот го ръководи Комисијата за кинематографија при Владата на НР Македонија. Во предвидение за користа наставен материјал од следните предмети: електроапаратерски, радиоапаратерски, математички, математичка физика и кинија.

Овој курс ќе допринесе - осигуровување на нов кадар киноапаратери од кој што наметна чина имаат голема потреба.

##### ПРЕДАВАЊЕ ЗА ФИЛМСКО СЦЕНАРИО

За сè со наметна културни работници запознава се филмот и савест иници за воспоставување на филмско сценарио. Комисијата за кинематографија при Владата на НР Македонија организира предавање кое се одржа на 24.8.1948. го одржа на Крупниот за културна соработка помеѓу СССР и Македонија.

Предметите на теми „Филмско сценарио“ го одржа Борислав Иванов, познатост сценарио и развој на домашниот уметнички филм „Бескрупа младост“.

Веднш времетраењето се разви дискусија помеѓу присутните и филмските работници.

##### НАСТАВНИКА НА КОЛЕКТИВНИТЕ ПРЕСТАВИ

Својот значење и користа на колективните престави Комисијата за кинематографија при Владата на НРМ, веднш постави да се одржува на интересни за сите престави.

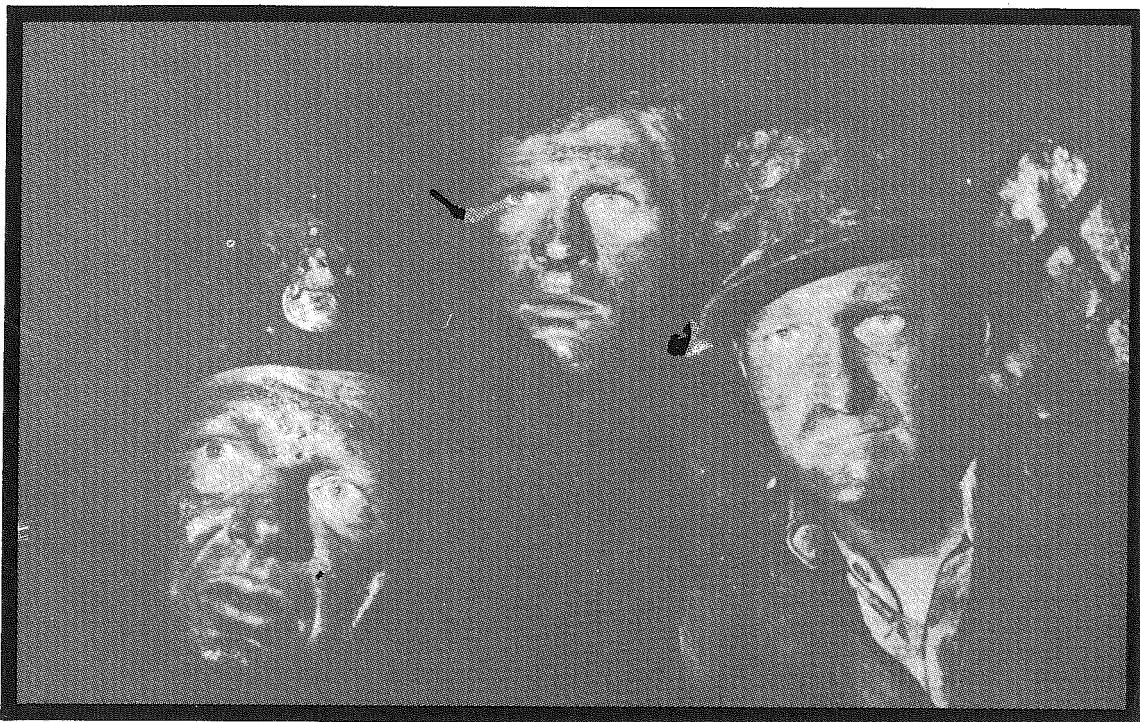
Жаковски на сценарио, на Марковите фронти и АФЕ, Марковите фронт, интелектуални и апаратерски организација, како и уметнички филм како на наметна чина и кои 25% полукот на редовните, а 50% на специјално-организирана престави.

Во врска со воспоставување на овие иницијатива дава можност на народните маси да гледаат филм, доколку се на сепејќи организација и Пролетните раководители да важни престави организирани почесто.

Игор Старделов

# ПОЕТИКАТА НА АНДЖЕЈ ВАЈДА

ПО ПОВОД КНИГАТА НА АНДЖЕЈ ВАЈДА „ФИЛМОТ НАРЕЧЕН ЖЕЛБА“, НАРОДНА КЊИГА, БЕОГРАД, 1988



„Канал“

УДК 791.43.01 + 791.44(049.3)

Анджеј Вајда (1926), како и секој голем уметник, создаде не само еден нов филм, туку и една нова поетика на филмот на нашето време. И во неговиот случај се покажа дека големите творци не создаваат само големи уметнички дела, туку, низ нив, секогаш создаваат и една своја автохтона поетика, зашто едно оригинално дело секогаш имплицира и една оригинална поетика.

Анджеј Вајда првпат се јави со своето дело „Поколение“ во 1954 година. Неколку години подоцна, во 1958 г., тој влезе низ главните врати на европскиот филм со својот познат филм „Пепел и дијаманти“, работен според истоимениот роман на познатиот полски писател и моралист Жежи Анджејевски (1909-1983). Со ова свое дело, Вајда ги положи основите на новата режисерска концепција и поетика на својот филм. Во неа во преден план се иста-

кнува експресионистичкиот филмски метод во кој примарно место имаат употреба-та на т.н. широки објективи на кои е импрегнирана стварноста со сета нејзина емпириска полнота. За поетиката на Анджеј Вајда се врзува т.н. црна серија на полската кинематографија од 50-тите години во која Вајда има водечко место и која ги постави основите на поетиката на субјективниот реализам. Во сите свои филмови Вајда како основно естетичко кредо го

истакнува начелото: стварноста, стварноста над сè. И, навистина, кога ќе се соочиме со сите досегашни филмови на овој еминентен режисер на нашето време, како што се: „Канал“, „Лотна“, „Свадба“, „Ветена земја“, „Човек од мермер“, „Човек од железо“, филмови кои можеме да ги распоредиме во поетиката на социјалниот и политичкиот филм, потем: „Сибирска леѓа Магбет“ и „Дантон“, тие своевидни филмски реконструкции на историјата, како и филмовите работени според романите на Достоевски: „Злосторство и казна“ и „Зли духови“, тогаш забележуваме дека Вајда низ сите овие филмови го разобличува насилството како еден битен белг на цивилизацијата на XX век, било во вид на фашизам, било во вид на сталинизам. Денес ретко може да се посочи друг филмски автор кој има толку изострен слух за најактуелните пројави на политичката стварност на нашето време.

Книгата „Филмот наречен желба“ е наменета, како што вели и самиот автор, не само на младите режисери широм светот, туку и на сите оние кои сакаат да ја откријат големата уметничка тајна на настанувањето на филмската уметност. Во ова дело Вајда го открива својот однос кон филмот во неговиот тоталитет во кој е зафатен целокупниот процес на раѓањето и создавањето на филмското дело: од изборот на идејата и темата, преку сценариото и книгата на снимање, па сè до завршната фаза на монтажањето на филмот. Книгата е оригинално конципирана. Во неа Вајда ги вградува сите свои релевантни размисли и искуства, и објави, како што е, на пример, интервјуто во првата глава, што го водел со Лика Лукиќ. Освен тоа, оваа книга, како впрочем и самите филмови на Вајда, има една,

можеме да ја наречеме, поетичка драматургија, во која и низ која се следи настанувањето на филмот од ембрионалната до финалната фаза. Таа драматургија можеме да ја структурираме во три фундаментални блока: Филмот се создава многу порано—Подготовките околу и за почетокот на снимањето; Во просторот за снимање— Како да се снимат филм и Филмот е завршен— Животот на филмот по премиерата.

### **ФИЛМОТ СЕ СОЗДАВА МНОГУ ПОРАНО – ПОДГОТОВКИТЕ ОКОЛУ И ЗА ПОЧЕТОКОТ НА СНИМАЊЕТО**

Според филмското искуство на Анђеј Вајда, всушност, филмот почнува да се создава уште пред да почне конкретно да се создава. Вајда ни открива еден многу фундаментален факт, според кој почетокот на филмот е во идејата на филмот. Тој тврди дека откривањето на идејата е најтешкиот проблем во создавањето на филмот, а идејата станува инспиративна за филм дури во оној час кога ќе се открие нејзината смисла. Така филмот почнува да живее пред филмот. Идејата, меѓутоа, Вајда не ја подразбира како нешто метафизичко и априорно. Напротив. Таа созрева во својата целост дури откако ќе биде согледана и изразена низ конфликтот на ликовите и егзистенцијалните ситуации.

Кога веќе е осознаена идејата, следната напорна и долготрајна задача во подготовките на филмот е изборот на темата и пишувањето на сценариото. Вајда укажува на фактот дека при природот кон сценариото, сценаристот мора да се ослободи од импресиите и од површните анегдоти и впечатоци и целосно да се сврти кон модулирање на карактерите и нивното преточување во автентични човеч-

ки судбини. Вајда смета дека вистинскиот сценарист не треба да дава ремарки во однос на играта на актерите. Тоа е работа на режисерот. Притоа тој со право укажува дека ниеден режисер, млад или стар, глупав или генијален, не може докрај да расипе добро сценарио. Во примерот на Антигона на Софокле, тој е уверен дека актерката, добра или лоша, не може сосем да ја упропасти улогата. Од основните вредности на сценариото Вајда го истакнува дијалогот и тоа дијалогот независен од дејствието на филмот. Во некоја смисла антиристортелијански, Вајда смета дека во доброто сценарио е достатно да се прочитаат само дијалозите, па со самото тоа фабулата да биде јасна и разбирлива.

Кога е завршено сценариото почнува техниката на создавањето на филмот. Според Вајда режисерот мора да го види филмот уште пред тој да е завршен. За тоа му служи книгата на снимање. Вајда тврди дека книгата на снимање, како впрочем и самиот филм, има своја противречна историја. Во 50-тите години, кога Вајда бил на почетокот на својата кариера, книгата на снимање била многу обемна и прецизно разработена до ситници. Во неа било разработено каде ќе бидат поставени камерите, каде светлото, декорот што влегува во кадарот итн. Една од причините што ја условувала ваквата должина на книгата на снимање била во тогаш употребените долги и статични кадри. Денес ситуацијата е сосем изменета. Бројот на кадрите што се прецизираат во книгата на снимање достига дури до илјада. Новата концепција на книгата на снимање не ги опфаќа сите ситници, како порано. Тоа се должи на фактот што книгата на снимање денес не го обврзува режисерот да се придр-

жува кон неа, бидејќи во текот на снимањето излегуваат безброј непредвидливи ситуации што мора да се решаваат на самото место, независно од книгата на снимање.

По завршувањето на книгата на снимање, решавачка фаза пред почетокот на снимањето на филмот, според Вајда, е изборот на актерите. Вајда тука нуди едно свое оригинално решение. Според него, изборот на актерите треба да почне уште на самиот почеток, во фазата на пишување на сценариото. Успехот на филмот е одреден пред сè од пронаоѓањето на најсоодветниот актер за една од улогите во филмот. Вајда смета дека во филмот нема неважна улога. Епизодните улоги исто така имаат рамноправно значење во филмот. Давајќи му особен акцент на пронаоѓањето на актерот, Вајда тврди дека до колку актерот не ја импрегнира во себе индивидуалноста на ликот што го толкува, тој лик не може да го привлече вниманието на гледачите. Со право ќе забележи Вајда дека кинеските трговци знаеле дека кога зборовите лажат, рацете ја кажуваат вистината. Притоа, актерот не смее да се идентификува со ликот што го игра. На режисерот му преостанува јасно да ги означат одредените задачи на актерот и будно да ја следи изведбата. [„Или прекршителот да го стрела уште во еден од првите денови на снимањето“. (61)]

Од другите аспекти што влегуваат во прелудиумот на филмот, Вајда посебно го истакнува значењето на пробното снимање. Притоа, тој оценува дека пробното снимање треба да го верифицира изборот на актерите, да даде доказ за тоа како звучат дијалозите на екранот, како изгледаат снимени костимите итн. Затоа пробното снимање не смее да се потце-

ни. Вајда посебно го обработува процесот на пробното снимање. Според него, при пробното снимање актерот не смее да го научи текстот на памет, камерата треба да го следи актерот со долги кадри, пред камерата не треба да стојат преголем број артисти, при што пробното снимање не треба да го работат асистентите, туку само режисерот. Вајда го наведува примерот со Жежи Раџивлович од фазата на пробното снимање на неговиот филм „Човек од мермер“. Имено, сцената што била снимена во фазата на пробното снимање, подоцна влегла во крајната верзија на филмот.

На пробното снимање неминовно се надоврзува она што Вајда го наречува „план на работа“, во кој е опфатен сиот сложен процес во создавањето на филмот. Грешките во планот на снимањето можат да предизвикаат вистински хаос и да доведат до финансиска и уметничка пропаст на филмот.

Според Вајда, во подготовките на филмот важно место има и сценографијата. Тој му дава посебен статус на сценографот, бидејќи според него, сценограф не е оној кој само ја поставува, ја „слика“ сцената. Сценографот треба да го пронајде местото на снимање. Тој, значи, добива сосема нови задачи. Мора многу да „талка“, да влегува во секоја „дупка“, во приватни станови, канцеларии. Треба самиот да прави фотографски белешки, да види многу филмови и особено да обрне внимание дали местата што ги одбрал за снимање се веќе користени во друг филм. Рамо до рамо со сценографот е и костимографот. Дobar костимограф е оној чии костими ќе успеат „да им се наметнат“ на актерите. Според Вајда, во никој случај не треба да се инсистира на определен костим во определена сцена, бидејќи

мошне често вистинскиот костим „може да се појави самиот, кога најмалку го очекувате“. (77)

## ВО ПРОСТОРОТ НА СНИМАЊЕ – КАКО ДА СЕ СНИМИ ФИЛМ

Втората фаза во создавањето на филмот е најдолготрајна и најмакотрпна. Веднаш, всушност на почетокот, се испречува дилемата: од каде да се почне и со што да се заврши? Искуството на Вајда го преферира почетокот со снимање на најважните сцени. Уште на самиот почеток актерите ќе можат да ги проанализираат ликовите, а режисерот да покаже како гледа на филмот. Вајда смета дека завршната сцена, која треба да остане во трајно сеќавање на гледачот, не смее да се остави за на крај, бидејќи ни најдобрата екипа не може да ја одржи концентрацијата на потребното ниво за завршната сцена. Завршната сцена најдобро е да се снимат некаде на почетокот на втората половина на снимањето.

Како, инаку, изгледа технологијата на снимањето кај Вајда?

Денот на снимање Вајда го започнува со проба на актерите. Потем, по претходни консултации со актерите, снимателот и асистентите, следи задачата определена сцена да се смести во простор и амбиент претходно избрани и подготвени. Тој простор Вајда го наречува филмски простор. Во меѓувреме се подготвува и снимателот. Тој го следи движењето на актерите, одредува каде ќе се постави светлото, камерата и сл. Камерата, според Вајда, има големо значење за филмот. Таа треба да го раскажува дејствието на филмот, а не едноставно да снима „интересни“ кадри. Камерата треба да му се восхитува на актерот, а не актерот да настојува да ѝ се допадне на камерата.

Кога сцената е во целост подготвена, а воено и поделена на одделни кадри, Вајда главно внимание им посветува на актерите. Според него, актерите не треба да се снимат со долги кадри, зашто така актерот може да го забави ритмот на филмот, што потоа не може да се поправи ниту во монтажа. Пред снимањето на првиот кадар, актерот треба постапно да ги учи движењата и текстот, за да ја сочува свежината. Но, и покрај тоа, на актерот може да му попречи нешто, па да не се добие саканиот резултат. Затоа Вајда често го повторува првиот кадар – на дури го снима и по третпат! Меѓутоа, не се препорачува да се оди во друга крајност. Претераното повторување не гарантира подобар резултат.

Денес, навистина, филмот сè повеќе ја занемарува сликата за сметка на дијалогот. Токму затоа, предупредува Вајда, треба да се внимава како се снима разговорот кој ја става сликата во втор план. Сцените во кои преовладува дијалогот е неопходно да се „оживеат“ со движење. Потребно е во еден момент да престане разговорот и тогаш лицата на актерите да „зборуваат“. Актерот мора во секој миг да знае сè за партнерот: неговиот поглед, неговото лице, неговите движења. Погледот има голема експресивност, затоа е потребно да се направи сè тој да не лута, туку да биде сигурен. Дијалогот освен од зборови се состои и од движења, реакции на тие зборови. За Вајда, подобро е кога камерата ќе може да ги покаже и тие движења на актерот.

Откако е завршено снимањето на филмот еден од најголемите проблеми на режисерот за време на монтажа е и што да отфрли од снимениот материјал. Наједноставно е да е отфрлат најлошите сцени. Но, често тие сцени

мора да останат поради дејствието на филмот, а да отпаднат успешните, кои не се битни за разбирањето на филмот. Значи, монтажата може да биде творечки процес единствено под услов да се има доволно материјал за избор. Вајда ја претпочита монтажа паралелно со снимањето. На тој начин целината на филмот ќе биде готова непосредно по завршувањето на снимањето. Со самото тоа и екипата сè уште ќе биде на располагање на режисерот, па ќе може да се направат и дополнителни снимања, ако се потребни.

Требаше да поминат долги години, смета Вајда, па на сите да им стане јасно дека постои една длабока и таинствена врска меѓу сликата и звукот, до колку се заедно регистрирани. Тоа Вајда го поткрепува со искуството од снимањето на „Ветена земја“. Во сцената во фабричката хала, каде што огромен број разбои прават неподнослива врева, актерите, говорејќи ги репликите морале да изразуваат најсилна експресија, надвикувајќи ја вревата. За време на синхронизацијата во студиото тие веќе не можеле да ја повторат таа експресија, бидејќи самиот напор да ја надвикаат вревата, влијаел да се однесуваат така природно. Значи, дијалозите снимени во кадрите, заедно со помошните ефекти и т.н. атмосфера, прават една целина. И токму таа целина дава идеална илузија на просторот и времето, што не може да се постигне во ниедно студио.

#### **ФИЛМОТ Е ЗАВРШЕН – ЖИВОТОТ НА ФИЛМОТ ПО ПРЕМИЕРАТА**

Првиот проблем со кој се сретнува режисерот по завршувањето на филмот е цензурата. Според Вајда, постојат две цензури. Едната е внатрешна, што си ја поставува самиот режисер, а втората е

надворешна, што ја вршат разни институции задолжени за чување на поредокот. Иако најчесто под цензура се подразбираат ограничувањата кои на уметникот му ги поставува државата, вистинската цензура произлегува од ставот да не се пречекорат границите на пристојноста, како и општествените и обичајните предрасуди. Вајда, поради цензурата од своите филмови најчесто вадел дијалози, бидејќи според сфаќањето на цензурата, идеологијата е содржана пред сè во зборовите. Бидејќи филмот е слика, односно „нешто“ неопипливо меѓу сликата и звукот, што ја претставува душата на филмот, треба да се направи такво „нешто“ што цензурата ќе ја остави немоќна. За Вајда, тоа е главниот проблем на политичкиот филм.

И на крајот, по сите овие маки, тешкотии и искушенија, доаѓа денот на премиерата.

За Вајда премиерата на филмот е тажен миг. Ако филмот е добар и претскажува успех, тагата произлегува од разделбата со екипата, која веројатно нема веќе никогаш повторно да се собере во тој состав. А, ако пак, филмот е лош, од премиерата режисерот ќе почне да ги согледува своите грешки. Од тој час режисерот се разделува со тој филм и мора да почне да мисли на следниот проект, иако истовремено премиерата го тера режисерот да се врати во минатото и да го возобнови изминатиот пат.

Така завршуваат оригиналните инструкции на Анђеј Вајда, како да се создаде филм како уметничко дело, соопштени во оваа интересна книга. Тие искуства се главно корисни и прифатливи, иако вистинските филмски режисери го создаваат своето дело не според туѓи инструкции и препораки, туку само доследно следејќи го својот сопствен внатрешен глас.

30.00  
**КИНОПИС**

списание за историјата, теоријата  
и културата на филмот и на дру-  
гите уметности  
број 1  
1989 година  
YU ISSN 0353 – 510X  
УДК 778.5 + 791.43

**Издавачки совет:**

Георги Василевски, Д-р Милан  
Ѓурчинов, Фидан Јаќоски, Мето  
Јовановски, Марко Ковачевски,  
Благоја Куновски, Мирјана Ми-  
тевска, Ацо Петровски (претсе-  
дател), Мето Петровски, Илин-  
денка Петрушева, Столе Попов,  
Емил Рубен, Мишо Самоиловски,  
Цветан Станојевски, Златко Тео-  
досиевски, Љупчо Тозија и Љубо-  
мир Цуцуловски.

**редакција:**

Георги Василевски, Фидан Јаќо-  
ски, Илинденка Петрушева (гла-  
вен и одговорен уредник), Ду-  
бравка Рубен, Љупчо Тозија, Љу-  
бомир Цуцуловски и Мирослав  
Љепинчиќ.

ликовна и графичка опрема  
Костадин Танчев – Динка

лектор  
Јасминка Крстевска

коректор  
Љубица Марина

превод на англиски  
Мирка Мишиќ

превод на француски  
Жана Ангеловска

**Издавач:**  
Кинотека на СР Македонија  
п.ф. 161, 91000 Скопје  
тел. (091) 228-064  
ж.с-ка 40100-603-11763

за издавачот  
Борис Ноневски

печатница  
НИПРО „Нова Македонија“

тираж  
700 примероци  
излегува двапати годишно  
„Кинопис“ е запишан во  
регистрот на весници со  
решение бр. 01-472/1 од  
26.06.1989 на Секретаријатот  
за информации при Извршниот  
совет на СР Македонија

**KINOPIS**

Journal of Film History, Theory and  
Culture and the Remaining Arts  
Num. 1 – 1989  
YU ISSN 0353 – 510X  
UDK 778.5 + 791.43

**Editorial Council:**

Georgi Vasilevski, D-r Milan Đurči-  
nov, Fidan Jačoski, Meto Jovanov-  
ski, Marko Kovačevski, Blagoja Ku-  
novski, Mirjana Mitevka, Aco Pe-  
trovski (Chairman), Meto Petrovski,  
Ilindenka Petruševa, Stole Popov,  
Emil Ruben, Mišo Samoilovski, Cve-  
tan Stanojevski, Zlatko Teodosiev-  
ski, Ljupčo Tozija, Ljubomir Cucu-  
lovski.

**Editorial Board:**

Georgi Vasilevski, Fidan Jačoski,  
Ilindenka Petruševa (Editor in  
Chief), Dubravka Ruben, Ljupčo To-  
zija, Ljubomir Cuculovski, Miroslav  
Čepinčić.

Design  
Kostadin Tančev-Dinka

Proof read by  
Jasminka Krstevska

English translation  
Mirka Mišić

French translation  
Jeanne Angelovska

**Publisher**  
Film Institute of the Socialist Repu-  
blic of Macedonia  
P.O. Box 161, 91000 Skopje – Yu-  
goslavia  
Telephone (091) 228-064  
Current Account Number 40100-603-  
11763

For the Publisher  
Boris Nonevski

Printed by  
NIPRO „Nova Makedonija“ – Skopje  
Copies: 700  
Issued Twice a year

**KINOPIS**

Revue de l'histoire, de théorie et de  
culture du film et d'autres arts

Numéro 1; 1989  
YU ISSN 0353 – 510X  
UDK 778.5 + 791.43

**Conseil éditeur:**

Georgi Vasilevski, D-r Milan Đurči-  
nov, Fidan Jačoski, Meto Jovanov-  
ski, Marko Kovačevski, Blagoja Ku-  
novski, Mirjana Mitevka, Aco Pe-  
trovski (président) Meto Petrovski,  
Ilindenka Petruševa, Stole Popov,  
Emil Ruben, Mišo Samoilovski, Cve-  
tan Stanojevski, Zlatko Teodosiev-  
ski, Ljupčo Tozija, Ljubomir Cucu-  
lovski.

**Rédaction:**

Georgi Vasilevski, Fidan Jačoski,  
Ilindenka Petruševa (redacteur en  
chef), Dubravka Ruben, Ljupčo To-  
zija, Ljubomir Cuculovski, Miroslav  
Čepinčić.

Mise en page  
Kostadin Tančev-Dinka

Lecteur  
Jasminka Krstevska

Traduction française  
Jeanne Angelovska

Traduction anglaise  
Mirka Mišić

**Éditeur**  
Cinéma-thèque de la République So-  
cialiste de Macédoine  
Box 161, 91000 Skopje – Yugosla-  
vie  
Tél. (091) 228-064  
Compte de banque: 40100-603-  
11763

Pour l'Éditeur  
Boris Nonevski

Imprimerie  
NIPRO „Nova Makedonija“ – Skopje  
Tirage  
700 exemplaires  
Publié deux fois par an

de

rči-  
ov-  
ku-  
pe-  
ski,  
ov,  
ve-  
ev-  
cu-

ski,  
en  
fo-  
lav

30-  
la-  
33-

3je

