

CINEMASCOPE

година II, 1990
Y J ISSN 0353-510X

2

РЕЖИЈА: БРАНКО ГАПО
СЦЕНАРИО: Г. ТОДОРОВСКИ
Д. СОЛЕР
Б. ГАПО
КАМЕРА: К. БИЉБИЛОВСКИ

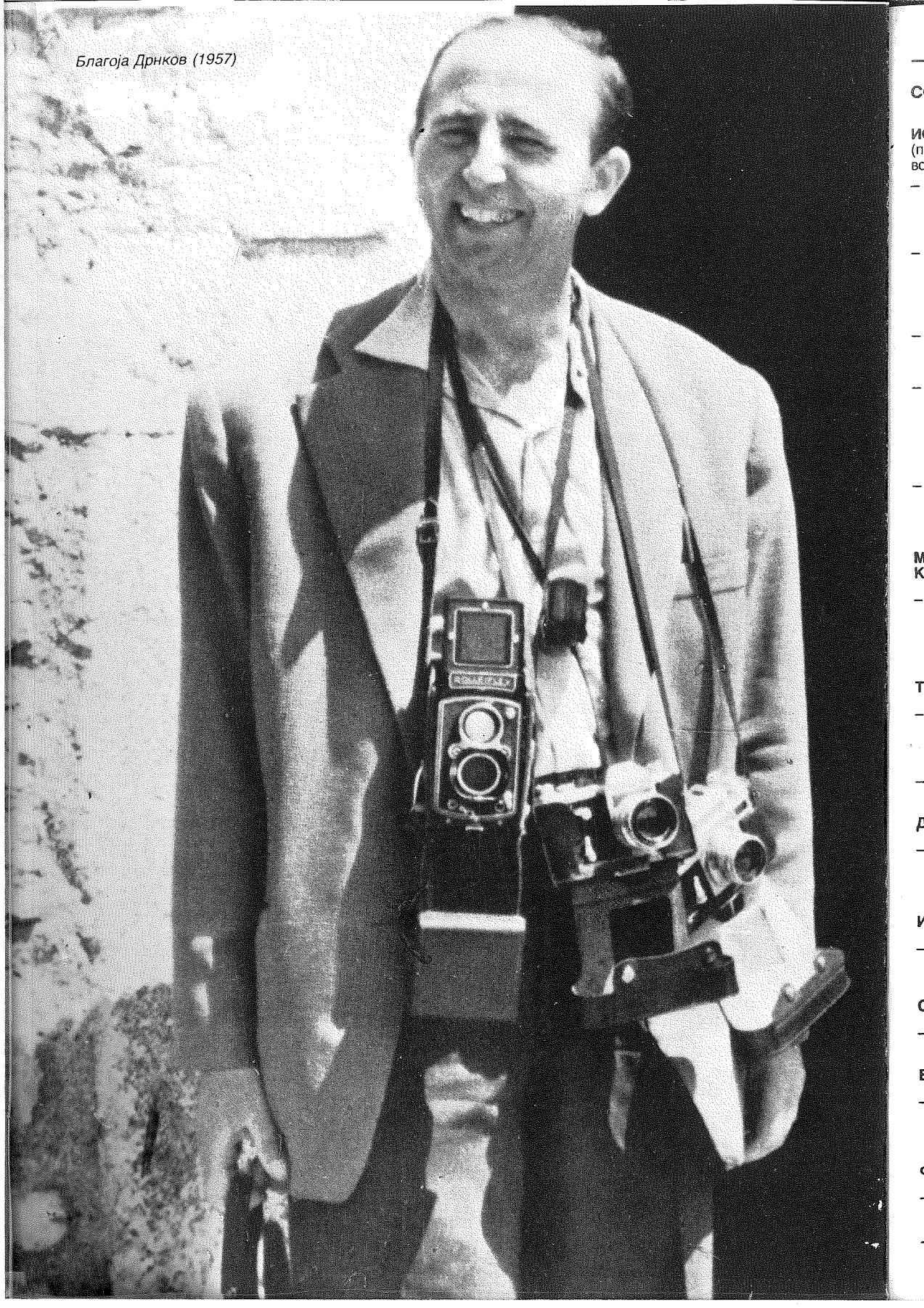
ДЕЦОВИЦА ИСКУШЕНИЕ ЈАНИ ИСКУШЕЊА

Улоги:

ИЛИЈА ЦУВАЛЕКОВСКИ
ПЕТРЕ ПРЛИЧКО
ВОЈА МИРИЌ
РАДМИЛА ЂУРИЋИЋ
ПРЕДРАГ КЕРАМИЉАЌ
ДАРКО ДАМЕСКИ
ЈАНЕЗ ВРХОВЕЦ
ДИМИТАР ГЕШОВСКИ



Благоја Дрнков (1957)



СОДРЖИНА

ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

(прилози за историјата на филмот во Македонија)

- Игор Старделов: Македонскиот фронт (1916-1918) во сочуваниот филмски документ 3
- Марко Ковачевски: Филмската активност на Хигиенскиот завод – Скопје и снимателската дејност на Стеван Мишковиќ 15
- Борис Ноневски: Камерниот киноприкажувач Панде Христовски од Ресен 28
- Илинденка Петрушева: Белешки за животот на еден Agfa-man (за животот и делото на Благоја Поп Стефанија, еден од пионерите на филмот во Македонија) 31
- Дубравка Рубен: Благоја Дрнков – предизвик по неочекуваното (Продолжение од минатиот број) 40

МАКЕДОНСКИ КИНЕМАТОГРАФСКИ ДЕЈЦИ

- Павлина Гргуревиќ: Живот посветен на филмот (за животот и делото на тонскиот снимател Војне Петковски) 48

ТЕОРИЈА

- Јадранка Владова: Визуелизација на книжевен текст (за релацијата книжевност-филм) 55
- Мирослав Чепинчиќ: Етичките простори на филмот 58

ДОСИЕ

- Олгица Трајковска: Филмската дејност во диоптријата на правната регулатива 65

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД

- Владимир Величковски: Македонскиот филм на плакат 69

СРЕДБИ

- Благоја Куновски: Разговор со Душан Вукотиќ 71

ЕСЕЈ

- Сузана Милевска: Опскурни повторувања (еден поглед кон филмската фотографија) 76

ФОТОГРАФИЈА

- Џулио Карло Арган: Фотографијата 79

CONTENTS

FILM HISTORY (contribution on the history of Macedonian film)

- Igor Stardelov: „Macedonian front (1916–1918) in the preserved film records“ 3
- Marko Kovačevski: „The film activity of Health Organization of Skopje and the Camera Operating Work of Stevan Miškovik“ 15
- Boris Nonevski: „The Chamber Cinema Manager Pande Hristovski In Resen“ 28
- Iliindenka Petruševa: „Notes About the Life of one AGFA-MAN“ (on the Life and Work of Blagoja Pop Stefania, one of the Pioneers of Macedonian Film) 31
- Dubravka Ruben: „Blagoja Drnkov – A Challenge to the Unexpected“ (Continuation of the previous number) 40

MACEDONIAN FILM MAKERS

- Pavlina Grgurevič: A Life Dedicated to the Film“ (on the Life and Work of Sound Recorder Vojne Petkovski) 48

THEORY

- Jadranka Vladova: „Visual Realization of a Litterary Work“ (on the Relation Literature-Film) 55
- Miroslav Čepinčić: „The Ethics Expances of the Film“ 58

DOSSIERS

- Olgica Trajkovska: „Film Activity Trough the Diopter of Legal Proceedins“ 65

CERTAIN VIEW

- Vladimir Veličkovski: „Macedonian Film On the Film Posters“ 69

MEETINGS

- Blagoja Kunovski: „An Interview with Dušan Vukotić“ 71

AN ESSAY

- Suzana Milevska: „Oppscure Repetitions“ (a View on the Film photography) 76

PHOTOGRAPHY

- Giulio Carlo Argan: „The Photography“ 79

CONTENU

L'HISTOIRE DU FILM (essais sur l'histoire du film en Macédonie)

- Igor Stardelov: „Le Front Macédonien (1916-1918) dans le document filmique conservé“ 3
- Marko Kovačevski: „L'activité cinématographique de l'Office pour l'hygiène – Skopje et les activités d'opérateur de Stavan Miškovik“ 15
- Boris Nonevski: „Projectioniste en privé: Pande Hristovski de Resen“ 28
- Iliindenka Petruševa: „Notes sur la vie d'un AGFA-MAN“ (la vie et l'oeuvre de Blagoja Pop Stefania, pionnier du cinema macédonien) 31
- Dubravka Ruben: Blagoja Drnkov – l'attrait de l'inattendu“ (suite du premier numéro) 40

LES PROMOTEURS CINÉMATOGRAPHIQUES MACÉDONIENS

- Pavlina Grgurevič: „Une vie consacrée au film“ (la vie et l'oeuvre de l'ingénieur du son Vojne Petkovski) 48

THEORIE

- Jadranka Vladova: „La visualisation du texte littéraire“ (la relation littérature-film) 55
- Miroslav Čepinčić: „Les espaces éthiques du film“ 58

DOSSIER

- Olgica Trajkovska: „L'activité filmique à l'aune des règles juridiques“ 65

UN CERTAIN REGARD

- Vladimir Veličkovski: „Le film macédonien à l'affiche“ 69

RENCONTRE

- Blagoja Kunovski: „Entretiens avec Dušan Vukotić“ 71

ESSAI

- Suzana Milevska: „Répétitions obscures“ (regard sur la photographie filmique) 76

PHOTOGRAPHIE

- Giulio Carlo Argan: „La photo“ 79

ВИДЕО

- Фидан Јаковски: Ништо не се споредува со тебе (за видео спотот со Шинид О'Конор) . 81

ПОВОДИ

- Дубравка Рубен: Универзитетот на уметностите или... (разговор со Владимир Милчин по повод 20-годишнината на ФДУ во Скопје) 85

IN MEMORIAM

- Георги Василевски: Тајната на лицето (за Димитар Гешовски) 88
- Љупчо Тозија: Добра ноќ, мој Лорде (за Сер Лоренс Оливиер) 90

ФЕСТИВАЛИ

- Георги Василевски: Трагата води кон добриот филм (Венеција '89) 95

НОВИ ИЗДАНИЈА

- Јелена Лужина: Критички говор (за книгата на Г. Василевски „Време на филмот“) 101
- Мирослав Чепинчиќ: Врз искушенијата на критичарот (за книгата на Ц. Станоевски „Искушението – филм“) .. 105

ХРОНИКА

- Кинотеката на СРМ добитник на Повелбата на културата за 1989 год. 108
- Цветан Гавровски: Моделот ја открива својата човечка димензија (скопскиот фото клуб „Елема“ повторно во Нирнберг) 111
- Ричард Иванишевиќ: Хајнрих Циле – хроничар на амбиенти (кон ретроспективната изложба на Хајнрих Циле во Битола) .. 113
- Се снима „Ден за тетовирање“ (фото репортажа) 114

VIDEO

- Fidan Jakovski: "Nothing Compares to You" (on the Video Spot With Sinead O'Connor) 81

OCCASIONS

- Dubravka Ruben: "University of Arts or..." (An Interview with Vladimir Milčin, on the Twentieth Anniversary of FDU – Skopje) 85

IN MEMORIAM

- Georgi Vasilevski: "The Secret of the Face" (on Dimitar Gešovski) 88
- Ljupčo Tozija: "Good Night, My Lord" (on Sir Laurence Olivier) 90

FESTIVALS

- Georgi Vasilevski: "The Trail Leads to the Good Movie" (Venice '89) 95

NEW EDITIONS

- Jelena Lužina: "A Critical Speech" (A Review of the Book "Time of the Film" by Georgi Vasilevski) 101
- Miroslav Čepinčić: "On the Temptations of the Critic" (A Review of the Book "The Temptation-Film" by Cvetan Stanoevski) 105

CHRONICLE

- The Cinoteque of Macedonia as a Charter of Culture Winner For 1989 108
- Cvetan Gavrovski: "The Model Discovers It's Own Human Dimension" (Skopje's ELEMA Photo Club in Nuremberg Again) 111
- Richard Ivanišević: "Heinrich Cille – Chronicler of Environments" (on the Retrospective Exhibition of Heinrich Cille in Bitola) 113
- "Tatoo's Day" is shooting (photo report) 114

VIDÉO

- Fidan Jakovski: „Rien ne peut t'être comparé" (pour le vidéo-spot avec Sinead O'Connor) 81

RAISONS

- Dubravka Ruben: „L'Université des arts ou..." (entretien avec Vladimir Milčin, à l'occasion du 20-ème anniversaire du FDU) 85

IN MEMORIAM

- Georgi Vasilevski: „Le secret du visage (pour Dimitar Gešovski) 88
- Ljupčo Tozija: „Bonne nuit, my Lord" (pour Sir Laurence Olivier)

FESTIVALS

- Georgi Vasilevski: „La trace mène au bon film" (Venise 89) 90

NOUVELLES PUBLICATIONS

- Jelena Lužina: „Discours critique" (sur le livre de Georgi Vasilevski „Le temps du film“) 101
- Miroslav Čepinčić: „Les tentations du critique" (sur le livre de Cvetan Stanoevski „La tentation-le film“) 105

CHRONIQUE

- La Cinémathèque de la RS de Macédoine, Lauréate de la Charte de la culture pour 1989 108
- Cvetan Gavrovski: „Le modèle découvre sa dimension humaine (le photo-club de Skopje „Elema" à Nurenberg) 111
- Richard Ivanišević: „Heinrich Cille – chroniqueur d'ambiances" (à propos de la retrospective de Heinrich Cille à Bitola) 113
- On tourne „Jour pour un tatouage" (reportage-photo) 114

МАКЕДОНСКИОТ ФРОНТ (1916-1918) ВО СОЧУВАНИОТ ФИЛМСКИ ДОКУМЕНТ

Исполнувајќи ја својата примарна функција да прибира, чува и проучува филмска и друга документација од особено значење за македонската историја и култура воопшто, Кинотеката на СРМ, во текот на 1989 година од Империјалниот Воен Музеј („Imperial War Museum“) од Лондон, набави филмски материјали од воените операции водени во Првата светска војна на Солунскиот фронт. Всушност, станува збор за делови од филмски журнари, снимени од француски и англиски воени сниматели на почвата на Македонија во периодот од 1916 до 1918 година.

Овие документи покажуваат дека филмските материјали имаат големо значење за откривањето и осознавањето на автентичната вистина за некои видови воени активности, потем за социјалните импликации на војната, како и за нејзиното влијание на околината и на начинот на живеење на луѓето во услови на војната.

ФИЛМОТ КАКО ИСТОРИСКИ ДОКУМЕНТ (дилеми и контроверзи)

Сево ова е повод најпрвин да се осврнеме на теоретскиот проблем за местото на филмот во реконструкцијата на одделни историски настани.

Денес вниманието на историчарите во сè поголем степен е свртено кон користењето на филмот како можен извор на историската наука. Филмот сè повеќе се прифаќа и како фактографски и како уметнички документ на историјата, а филмската камера како незаменливо средство на автентичното сведочење за историските настани. Во круговите на историчарите ширум светот сè почесто е присутно мислењето дека една филмска снимка на односен настан, може да открие такви елементи кои, според својата изворност, автентичност и документарност, не можат да се најдат во ниеден друг историски извор.

Филмуваниот историски материјал доби големо значење пред и, особено за време на Втората светска војна, кога речиси сите завојувани страни создадоа свои воени кинематографски служби, од чии материјали подоцна настанаа важни филмски архиви. Затоа денес, за разлика од порано кога историчарите се соочуваа со недостиг од документи, навистина, постои изобилство такви материјали, кои, меѓутоа, мораат критички да се анализираат, бидејќи сега се поставува суштественото прашање – колку филмскиот документ може да биде сведоштво за одвивањето на одделни историски настани со оглед на фактот што филмската камера е субјективно водена, т.е. дека може да го субјективизира настанот, да биде лична и пристрасна?

* * *

Овде ќе направиме една куса дигресија.

Размислите за значењето на документарниот филмски материјал како историски извор, се јавуваат многу рано, уште во минатиот век. Имено, станува збор за два труда на Болеслав Матушевски објавени во Париз во 1898 година. Во првиот, „Нов историски извор (создавање депоа на историска кинематографија)“ – (Фигаро, Париз, март 1898), Матушевски укажува на вредноста на филмот како нов извор на историската наука и на потребата за негово чување. Освен значењето на филмот во историските проучувања, Матушевски покажува дека со помошта на филмот може да се исправат одредени заблуди и грешки во дотогашните историски проучувања. „Кинематографот можеби не дава целосен приказ на минатите настани – пишува Матушевски – но барем она што е снимено непобитно и апсолутно е вистинито... оживеаната фотографија има својствена изворност, точност, прецизност. Таа во вистинска смисла на зборот е веродостоен и непо-

грешлив визуелен сведок... Би било добро кога и другите историски извори би го имале истиот степен на веродостојност“.)

Болеслав Матушевски, затоа, можеме да го сметаме и за еден од основачите, или поточно, поттикнувачите за создавањето на денешните филмски архиви, кинотеки, филмотеки, установи, кои, со еден збор, ги чуваат под посебни услови вредните филмски материјали, а кои подоцна ќе бидат од огромно значење за историчарите. Во таа смисла денес националните кинотеки израснуваат не само како првокласни културни институции, туку и како институции од особен национален интерес, бидејќи во нив се чува, систематизира и следи историскиот од на едно општество преку филмот.

Подоцна Матушевски подетално ќе ја разработи и прошири можноста за примената на филмот во истражувањата на историската наука. Така, во својот втор труд: „Оживеана фотографија, што е таа, што треба да биде“ – (Париз, август 1898) Матушевски применливоста на филмот сега ја проширува и на индустријата, пропагандата, науката, армијата, па дури и на наставниот процес. Нешто подоцна Адолф Брисон, гледајќи историски подвижни слики, воодушевено ќе напише: „Тоа е најимпресивен час по историја. Нема подобро учење од она гледајќи слики“.

Денес со право можеме да кажеме дека идеите на Матушевски, кои кон крајот на минатиот век претставуваа утопија, се прифатени ширум светот како сериозна теорија, бидејќи најдоа своја практична примена.

Но, што е тоа, и кои квалитети ги поседува филмот, што другите извори ги немаат, а кои него го прават не само вреден, туку во некои случаи и незаменлив во реконструкцијата на изворните настани на едно историско време.

Како ни еден друг, филмот како историски извор го покажува текот и развојот, процесуалното одвивање на даден историски настан. На идентичен начин како и фотографијата, филмот го бележи сето она што во даден миг се наоѓа пред објективот. Тоа на филмот, како впрочем и на фотографијата, му дава, можеби честопати и незаслужено, репутација на медиум кој секогаш ја зборува вистината, бидејќи филмот го забележува, открива и прикажува само она што камерата навистина го снимила. Меѓутоа, во примената на документарниот филм во толкувањето на даден историски настан, никогаш не смее да се потисне критичкиот однос кон снимениот материјал. Во таа смисла секогаш е неопходно претходно да се провери историскиот материјал, за да се отстранат евентуалните филмски и монтажни „фалсификати“ и недоволно веродостојните снимки, бидејќи, иако окото на камерата е објективно, не смее да се заборава на режијата и монтажата, на придружниот текст или на тонските ефекти и

музиката, кои лесно можат да ја променат смислата на историскиот настан и да доведат до филмски „привид“. Поврзувањето на филмските снимки, т.е. монтажата, на пример, навистина може да овозможи толкување и на најситните детали, но, истовремено, таа може многу лесно да залаже и да создаде збрка. Оттаму, со голема одговорност мора да се користат филмските материјали во реконструкцијата на минатото и за настаните во нив за кои станува збор.

Нема сомнение, филмскиот документ е нов и поинаков историски извор од сите досегашни. Ми се чини дека за толкувањето на филмскиот документ треба да се развие посебна дисциплина, како своевидна синтеза на кинематографијата и историографијата, со своја посебна методологија во пристапот кон филмскиот извор. За неговата обработка е потребно познавање и на историската фактографија и на филмската етнологија, односно на методите на снимање и обработка на филмската граѓа, како единствена критичка оценка на техничките можности на филмското снимање. Доколку на филмот се гледа како на историски документ, тогаш е неопходно дополнително да се испита вистината на документот, односно веродостојноста на неговата содржина. И филмот, како впрочем и фотографијата, може да бидат фалсификати, може да бидат „монтирани“ и на тој начин да содржат и вистина и неистина. Во тоа е, всушност, главниот проблем на истражувачите на филмот како историски извор, зашто самата специфична техника на создавањето на филмот, може да го измени неговото значење како документ. Режијата, изборот на моментот на снимањето, кадрирањето, аголот на снимањето, во поголема или помала мерка можат добронамерно или злонамерно, да го изменат неговото значење. Кон тоа, во целиот овој процес посебно место има монтажата. Благодарение на монтажата, филмските новости и документарниот филм не претставуваат само механичко преснимување на секојдневието, туку во себе содржат и творечки процес, кој по суштина е субјективен и во крајна линија може да биде своевидна творечка надградба. Во таа смисла, филмските новости може да се сметаат за најнепосредно и најизворно сведоштво, а секој нивни одделен визуелен елемент за веродостоен, само под услов филмските новости да се гледаат одвоено од монтажата на сликата и звукот.

Што се однесува, пак, до документарниот филм, со сите негови родови, видови и категории, тој со текот на времето навистина сè повеќе станува и историски извор. До колку им се пристапи строго критички, и филмските новости и документарниот филм претставуваат многу возбудливо сведоштво. Овде може да се додаде и играниот документарец. Филмовите од овој род, значи, не само што можат да се

земат како значаен историски извор, туку и нешто повеќе, тие поседуваат изворна сила и возбудливост, драматичност и живописност во репродукцијата на секојдневниот живот. Класичен пример за тоа е „Нанук од север“ (1921) на Роберт Флаерти.

Многу близу до играниот документарец е и играниот уметнички филм, кој е инспириран од историски настан и е реализиран врз основа на проверени сведоштва: на сериозни историски податоци и документи. Овде секако заслужуваат внимание, на пример, „Крстосувачот Потемкин“ (1925) на Сергеј Ејзенштајн, „Битка за пругата“ (1945) на Рене Клеман или „Рим, отворен град“ (1945) на Роберто Роселини.

Што е карактеристично за филмовите кои се сведоштво за значајни историски настани?

Сите погоренаведени родови, не ретко стварноста ја надоградуваат, т.е. уметнички ја транспонираат. Затоа, филмското сведоштво како уметност, не смее секогаш да се смета за несомнено и објективно. Кон секој филм, значи, како историски извор, мора да се однесуваме сосема критички, како впрочем и кон сите други историски извори. Техниката на монтажата е првиот и најсилен адут во транспонацијата на историскиот настан. Класичен пример за ова се: документарниот филм „Ламбет вок“ (1941) на Лен Лај, во кој Хитлер и неговите војници, со помошта на монтажата, се претставени како божем го играат овој познат танц, или пак познатиот фалсификат во уметничкиот филм „Дантон“ (1921) на Буховецки. Во него Дантон на веста за смртната пресуда на неговиот другар Камил Демулен, го плука Робеспјера, а овој го брише лицето со шамиче. Во монтираната верзија за СССР, оставен е само фрагментот во кој Робеспјер го брише лицето со шамиче. На тоа е монтиран титл со божемните зборови на Робеспјер: „За слободата сум принуден да го жртвувам својот пријател Демулен“, при што се добива впечаток дека Робеспјер плаче.

Токму поради ова, како и поради фактот дека филмот, во однос на историската вистина, не е напално беспрекорен, како впрочем и другите примарни извори, кон него како историски извор мораме да се однесуваме критички и податоците што ги наоѓаме кај него секогаш мораме да ги споредуваме со класичните извори, бидејќи филмскиот извор, колку и да е богат со податоци, сам за себе не е доволен за целосна обработка на кој и да е историски настан. Иако вредноста на филмот како историски извор е голема, иако тој е неопходен за прочувањето на историјата на нашиот век, истражувањето на некој историски настан не смее да се започне со гледање на филмскиот материјал, ако пред тоа не се проучат традиционалните извори. Филмскиот документ, сепак, останува само помошен и дополнителен, а не првичен и единствен извор.

Непосреден повод за овие теоретски елаборации се филмските материјали за Солунскиот фронт, односно за Македонскиот фронт, кои Кинотеката на СРМ ги набави од Империјалниот Воен музеј од Лондон.

Значењето на филмските снимки од борбените дејствија за подигање на борбениот морал на војниците, како и во пропагандни цели, е многу рано откриено. Всушност, со самото започнување на Балканските војни се почнало и со снимање на воените дејствија, кои се први снимки од овој вид. Во овој контекст се и материјалите за Првата светска војна. Но, од посебен интерес за нас се материјалите од Македонскиот фронт, кој се протегал по целата територија на Македонија.

Активноста на филмските сниматели започнала веднаш по создавањето и активирањето на фронтот, во почетокот на 1916 година.

Почетната линија на фронтот, во јуни 1916, се протегала од Охридското Езеро до Беласица (српско-грчко-бугарското тромеѓе по Букурешкиот договор), понатаму по бугарско-грчката гранична линија на исток до реката Места и по неа до Егејско Море.

Во централниот сектор на фронтот од Вардарец до Фуштани, преку планината Кожуф, Добро Поле и Кајмакчалан, до патот Баница-Лерин, биле стационирани српски, италијански, руски и француски трупи, кои воедно биле и на левото, западното крило на фронтот. На десното крило – од реката Вардар преку Дојран до бреговите на Егејско Море – биле англиските и грчките трупи. Војната имала исклучително позиционен карактер на утврдена фронтоска линија, чие тежиште било на просторот од Кожуф, преку Дојран и Гевгелија, до Преспанското Езеро.

Кон крајот на септември 1916 година најжестоки борби имало на западната линија на фронтот, и тоа околу Кајмакчалан и Битола. Во борбите успех имале сојузничките армии кои на 19 ноември истата година ја зазеле Битола. Најголеми материјални штети и разурнувања во овој период претрпеле македонските села и градови во реонот: Преспанско Езеро–Кајмакчалан–завојот на Црна Река–Битола–Кенали–Костур. Од 6 декември до 8 мај 1917 година, поради мошне лошите временски услови, речиси на целиот Македонски фронт настанало затишје.

Во почетокот на 1917 година, со влегувањето на САД во војна на страна на Антантата, борбите повторно се разгореле. Но, и понатаму тие биле нерешителни, рововски, типично позициони, дополнети со жестоки престрелки на артилеријата и авијацијата од обете страни, при што, во прв ред, страдале македонските градови и села. Офанзивата повторно запрела на 29 мај 1917. Затишјето траело сè до септември,

иако артилериските бомбардирања продолжиле и во овој период. Но, фронтовската линија не се променила сè до пробивот на фронтот во 1918 година. Фронтовската линија во 1917 и 1918 година, во должина од 450 km, се протежала од утоката на реката Струма во Орфанскиот Залив на Егејско Море, по левиот брег на Дојранско Езеро, потоа по српско-грчката граница преку реката Црна кон Дабница, северозападно од Битола меѓу селата Крани и Сливница, линијата излегувала на Преспанско Езеро, оттука по линијата Отешево–Св. Наум и натаму преку Албанија до Јадранско Море.

Во септемвриската офанзива, кога дошло до пробивање на фронтот во 1918 година, учествувале 1.200.000 војници. Офанзивата ја започнале силите на Антантата под водство на генерал Франше Д'Епере и се предвидувало главното тежиште на операциите да падне на Дојранскиот и Охридскиот регион. Целата територија на Македонија јужно од Велес–Прилеп–Битола и Градско–Штип–Демир Капија–Струмица–Дојран и речиси цела Егејска Македонија, биле претворени во огромно боиште. Офанзивата на силите на Антантата започнала на 14 септември со силни артилериски бомбардирања. На 16 септември бил пробиеан фронтот кај Добро Поле, при што бугарските единици се повлекле кон Кавадарци. Истовремено фронтот бил пробиеан и кај Гевгелија, Дојран, Битола и на други места и германските и бугарските трупи биле принудени да се повлечат кон Градско–Велес–Штип, Кочани, кон Велес–Скопје–Куманово–Крива Паланка и кон Велес–Скопје–Кочани итн., при што биле разурнати голем број села и градови. На 23 септември француските и српските трупи влегле во Прилеп, на 27 во Велес, а на 29 во Скопје. На 26 септември англиските трупи ја зазеле Струмица. Со ова офанзивата завршила, бидејќи дошло до целосна капитулација на германските и бугарските трупи во Македонија со што бил ликвидиран Македонскиот фронт.

На овој начин завршиле борбите на Македонскиот фронт, во кои најголеми загуби и разурнувања претрпеле македонските села и градови, а македонскиот народ на свој грб ги понел најголемите последици од војната, иако во неа бил втурнат на сила, поради интересите на империјалистичките сили на Балканот.²⁾

АКТИВНОСТИТЕ НА ФИЛМСКИТЕ СНИМАТЕЛИ НА МАКЕДОНСКИОТ ФРОНТ

Веднаш, со самото започнување на борбените активности во Првата светска војна, голем број светски филмски претпријатија (*Пате, Гомон, Еклер, Амброзио, Местер* и др.) преку свои сопствени журнари и дописни филмски служби почнале да информираат за активностите од боиштата.

Во 1915 година, на иницијатива на претпријатијата *Пате, Гомон* и *Еклер* е организирана „Кинематографска секција на француската армија“ („Section Cinematographique de l'Armee Francaise“) која правела посебен филмски журнал „Анали на војната“ („Annales de LA GUERRE“). Слични вакви служби формирале и англиската и италијанската армија, а нешто подоцна (1917 година) во САД, по нивното влегување во војната, е основана „Воена филмска служба“ („Официјален воен филм“) – („Official News War Service“) која издавала посебен филмски журнал „Официјален воен филм“ („Official War Film“).

Со самото снимање на ваквите филмски материјали тие станале и силно воено пропагандно оружје. Во нив најчесто се прикажувале успехите на сојузничките сили, потоа разни движења на воените единици, транспорти на ранети и заробеници и, особено, познати офицери. Материјалите што биле снимени на самото место, се испраќале во заднината каде што се развивале, а потоа и монтирале, со што донекаде била изгубена објективноста како и редоследот на акциите, а се појавувале и други недостатоци. Во прв ред тоа се однесувало на процесот на монтажата, кој се одвивал под надзор и директива на државата, поради нивното големо пропагандно дејство. Со вака монтираните материјали, кои се праќале во сите сојузнички земји, се величале сопствените сили и акции, а се деградирали и потценували противникот. Овие материјали се користеле како извонредно средство во обликувањето на јавното мислење и за индоктринација на општествената свест, се разбира за свои цели.

Свеста за ваквото значење и улога на воените филмски материјали и на југословенските простори созрела мошне рано. Во прилог на ова зборува и податокот дека уште во 1916 година е основана филмска секција при Врховната команда на Српската војска, иако за нејзината работа во областа на снимањето филмови не се знае многу. Инаку, службата во документите се појавува под различни имиња: „Фотографска и кинематографска секција“, „Фотографска, кинематографска и уметничка секција“, „Филмска секција“ и „Филмска одделение“.³⁾

Во понатамошната анализа ќе се задржиме, поконкретно, на филмолошката структура на материјалите за Македонскиот фронт, што ги поседува Кинотеката на СРМ.

Најмногу филмски материјал за Македонскиот фронт снимале француските филмски сниматели, а покрај нив работеле и сниматели од други земји. Што се однесува до наведените

материјали, нивни производители се: „Кинематографската секција на француската армија“ (За Воената управа на филмскиот комитет) – Франција; филмската компанија *Пате* – поточно нивното англиско одделение–дописништво; Интернационалниот филмски сервис и филмската компанија *Тропикал* (снимател А. Варгас) – Англија и САД; филмската компанија *Леонс филм* – Франција; два материјала („Британски трупи во Солун 1 и 2“) се под знак прашалник (производство–Интернационален филмски сервис под спонзорство на Воената управа на филмскиот комитет и Департманот за филм со снимателот А. Варгас); и еден материјал („Британски трупи во Солун – 3/I–III“) за кој е познат само спонзорот – Воената управа на филмскиот комитет и Департманот за филм со снимателот Мерл Ле Вој.

Материјалите се со вкупна должина од 2.468 метри. Техничките карактеристики и нивната состојба се мошне добри, јасни се и добро сочувани.

Анализирајќи ги материјалите од Македонскиот фронт, нивната тематика може да се подели во неколку групи: *воени операции* (дејствија на артилериски и пешадиски орудија); *непосредна заднина* (воени кампови и животот во нив, воени штабови, офицери, смотри и паради) и *цивилно население и локалитети* (Солун, Воден, Бер, Костур...).

Разгледувајќи ги, пак, единечно материјалите од сите три групи, можеме да заклучиме дека во сите три области на интересирањето на овие филмски сниматели, среќаваме по неколку различни активности кои мошне често се повторуваат во, речиси, сите материјали.

ВОЕНИ ОПЕРАЦИИ

Во првата група се снимени артилериски, и дејствија на други пешадиски орудија (англиски и француски топови и хаубици, „Викерсовиот“ митралез и „Мајлсовата“ рачна бомба), потоа разни рововски и други активности во првата линија на фронтот и сл.

Во материјалот „Британски трупи во Солун-1“ е прикажано дејствието на британска артилерија застапена со повеќе различни топови (10, 13 и 60–пондерски), како и француски топови со калибар од 2,75 инчи.

Материјалот „Британски трупи во Солун-2“ го прикажува дејствието на 13 и 18–пондерски топови и 6–инчна хаубица. Карактеристично за овие кадар–секвенци е што единствено тука во прикажувањето на дејствието на топовите се среќаваат наизменично *општи* и *крупни планови*. Притоа, топовите се дадени во *општ план*, а работите на опслужувачите на топот – *нишанџијата* и *полначот* – во *крупен план*. Во овој материјал е прикажано и дејствието на „Викерсовиот“ митралез опслужуван од два војника.

Што се однесува до дејствието на 6–инчната хаубица, тоа е дадено во *среден план*, при што се гледа работата на секој од опслужувачите на хаубицата одделно (забележан е целиот процес на дејствието, од полнењето, преку нишанењето до самото активирање на хаубицата).

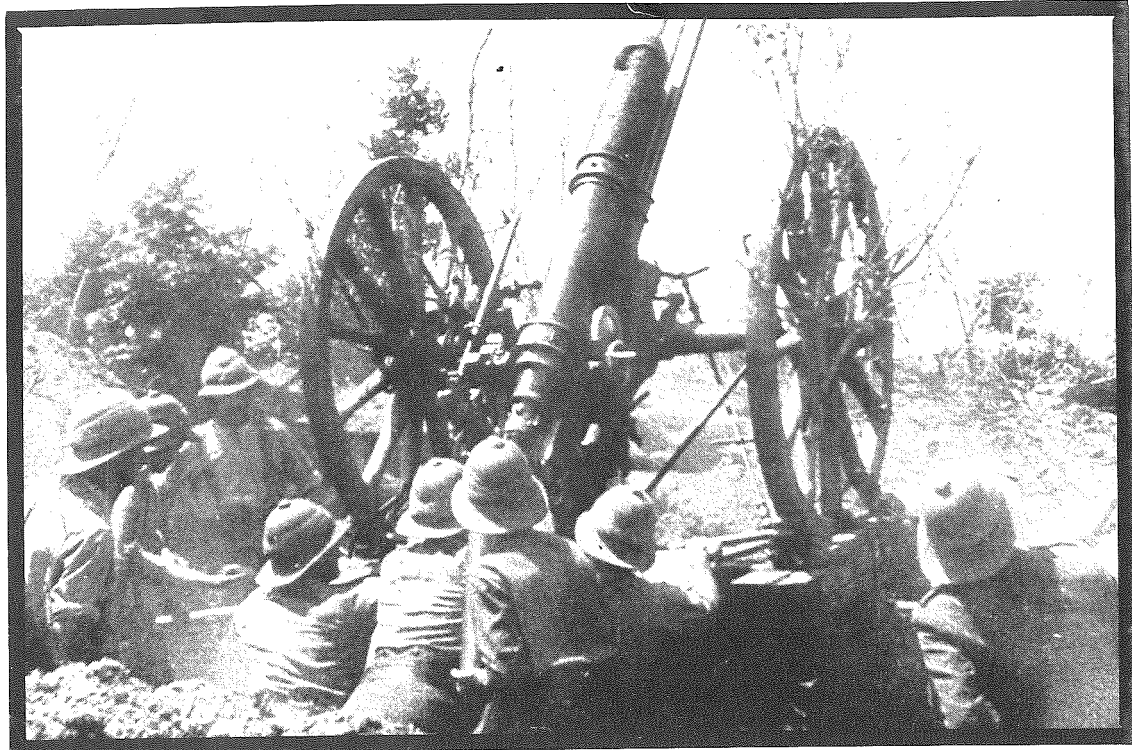
Дејствие на маскиран противавионски 13–пондерски топ (опслужуван од 7–8 војници) дадено во *среден план*, при што е прикажан и начинот на користење и употреба на мерачот на далечина – среќаваме во материјалот „Британски трупи во Солун – 3(II)“, како и тројца војници кои во ров ставаат детонатори на „Мајлсови“ рачни бомби.

И во материјалот „Британски трупи во Солун – 3(II)“ се прикажани подготовките за дејствие и самото дејствие на 60–пондерски топ и 6–инчна хаубица, како и војници кои во ров подготвуваат за дејствие „Мајлсови“ рачни бомби, ги проверуваат магацините на „Луисовиот“ митралез и набљудуваат низ перископ. Камерата е статична, дејствието е дадено во *среден план*. Карактеристично е тоа што војниците често гледат во камерата, се смешкаат и *ноншалантно* се движат пред неа, што укажува на тоа дека се свесни за нејзиното присуство и работа и дека секвенците се однапред испланирани и режирани (веројатно се снимени во затишјето на борбите).

Во првиот дел на материјалот „По Струма со грчката армија“ е прикажано дејствието на англиска 6–инчна и француска 155–мм хаубица. И овде дејствијата се дадени во *средни планови*, а материјалот содржи и кадри во *тотал*, на кои се прикажани експлозии на гранати во далечните планински предели. И во вториот дел на овој материјал е прикажано дејствието на француска 155–мм хаубица, снимено одзади, со статична камера во *среден план*. Овде, војниците што ја опслужуваат хаубицата, како и офицерите што посматраат од страна, се со *гасмаски*, што укажува на податокот дека во овие дејствија, од едната или од двете страни, се употребувани бојни отрови. И во овој материјал се гледат експлозии на гранати во далечината.

Во ова парче се среќаваат и материјали кои не се во директна врска со артилериските дејствија, но, сепак, можат да влезат во оваа група. Имено, прикажани се ровови и засолништа за набљудување, потоа *панорама*, *полутотали* на планински предели и на реката Вардар и, што е уште поважно, тука се среќаваме и со *движења на камерата*. Таа *швенкува* по планински предели и по ливада поделена со жица. Тука се, се разбира, и неколку класични кадри во *среден план*, офицери што набљудуваат од ров со перископ.

Материјалот „Подготвени за непријателот“ содржи секвенци што имаат неколку специфики. Најпрвин се прикажани, наизменично, војници во ров (*среден план*) од каде што



Кадар од филмот „Анали на војната – 27“ (1917 г.), изворен материјал

фрлаат „Мајлсови“ рачни бомби и експлозиите на бомбите. И овие кадри асоцираат на тоа дека се режирани (?) бидејќи бомбите експлодираат, а никаде не се гледа непријателска војска (?). Сличен е и примерот со „Викерсовиот“ митралез што го опслужуваат два војника.

Овде за првпат среќаваме отстапување од класичниот начин на снимање. Камуфлираниот (веројатно 6-инчен МК-VII полски) топ е снимен од фронтот, отстрана и одзади (камерата е статична, аглите на снимање се менуваат со резови) а кога топот е во дејство, тој е прикажан отстрана и одзади. И овде се среќаваат *крупни планови* на делови на топот – отворот каде што се става гранатата и местото од каде што се активира топот.

Секвенците во материјалот „Анали на војната-27“ во кои се прикажани: дејствието на француски 155-mm топ и *општите планови* на планински предели, каде што во далечината експлодираат гранати – поврзани се со кадри на српски војници во ров (во *среден план*) кои ги набљудуваат бомбардираните непријателски позиции.

Во оваа група би можел да влезе и материјалот „Анали на војната-17“ во кој е прикажана посетата на српскиот принц Александар на планинските позиции на I Српска армија, при што тој разговара со офицери и со двоглед ги

набљудува позициите. (Единствено овој материјал е со нешто полош квалитет. Кадрите се темни и офицерите и војниците тешко се распознаваат.)

НЕПОСРЕДНА ЗАДНИНА

Во втората група – која условно ја нарекуваме *непосредна заднина* – влегуваат материјалите во кои се прикажува: животот во воените кампови, санитарски единици, транспорт на ранети и заробеници, воени штабови, познати офицери, паради, смотри и слично. Снимените материјали што влегуваат во оваа група се најмногубројни.

Во „Анали на војната-68“ е прикажано пристигнувањето на генерал-лајтнант Франше Д’Епере на Македонскиот фронт. Генерал Д’Епере слегува од воз, се поздравува со италијански, англиски и српски офицери и потоа со придружбата врши смотра на француски трупи во тропски алишта.

Дефилето на Коњичкиот Спахиски полк пред грчкиот премиер Венизелос, генералот Сарел и нивната придружба, е прикажано во материјалот „Анали на војната-10“. И во овој материјал се пројавува карактеристиката што ја среќаваме во сите други. Имено, дефилето е

снимено со статична камера, пред која минуваат коњаници со разни капи и шлемови.

Пристигнувањето на Македонскиот фронт на генерал Хенрис е забележано во материјалот „Анали на војната–59“. Тој пристигнува со француски борбен авион „Бригет“ – тип 14. Од него излегува генерал Хенрис, при што авионот е даден во *среден тотал*, а разговорот на генералот со офицерите што го пречекуваат, во *америкен*.

Материјалот „Анали на војната–31“ ја содржи церемонијата на предавањето на Караѓорѓевиот крст на знамето на полкот „Зуава“. Крстот го предава полковник Калафатовиќ (*среден план*) а потоа со генерал Сарел и со другите офицери го следат дефилето на полкот на јунаците – „Зуава“. Офицерите се во *среден план* а војниците што дефилираат во *среден тотал*.

Во материјалот „Со сојузничките трупи во Солун“ е прикажано движењето и активностите на француската единица „Алпски ловци“ и на пешадијата (веројатно 156-та Дивизија), како и магацин за гранати на отворено, каде што се среќава – што е, инаку, многу редок случај, движење на камерата. Таа *швенкува* надесно во *полутотал* на полето полно со гранати.

Следуваат кадри од британски воен камп (повторно има *швенк*) и животот на војниците во него: подготовка на оброк во кујна на отворено, пауза за јадење, изграба на бараки и движење кон рововите. Материјалот завршува со еден кадар на француски воен камп (*полутотал*, *швенк* надесно): војници, запрежни коли, шатори.

За материјалот „Подготвени за непријателот“ е карактеристично што ги прикажува активностите на британски и француски воени единици во непосредна подготовка за земање позиции и за борбени дејствија. Станува збор за британскиот транспорт на маски и запрежни коли, кои го напуштаат Солун и се упатуваат кон фронтот, како и колона британски 18-пондерски топови кои се влечат кон позициите. Освен ова, среќаваме и кадри од француски артилериски склад на 75-мм гранати на кои им се ставаат детонатори со специјална машина и колона француски 155-мм хаубици, која се движи кон фронтовската линија. Топовите се влечени од 3 пара коњи, а војниците одат покрај колоната.

Грчкиот крал Александар и војводата од Коног, снимени при смотрата на атинскиот гарнизон. Во нивно присуство се и премиерот Венизелос и другите членови на Министерскиот совет. Сите заедно потоа следат дефиле на пешадиски единици („По Струма со грчката армија – III“). Единствено овде се среќава *план* и *контраплан*, иако нетипичен (најпрвин кралот Александар, офицерите и членовите на Министерскиот совет меѓусебно се поздравуваат,

среден план, а потоа одзади се гледаат кралот Александар и неколку офицери како го следат дефилето). По завршувањето на дефилето, кралот Александар заминува, а премиерот Венизелос разговара со министерот за надворешни работи Политис (*средно-крупен план*).

Во првиот дел на материјалот „По Струма со грчката армија – II“ е прикажана церемонијата на врачување на знамето на 34-от пешадиски полк на грчката армија. На церемонијата се присутни: премиерот Венизелос, генерал Бордо, голем број офицери, свештеници и цивили. Овој дел завршува со генерал Бордо, кој, опкружен со своите офицери, позира пред камерата. Од вториот дел може да се издвојат кадрите на кои првин е генералот Зимбракакис во својот штаб (седнат на маса, опкружен со двајца офицери) а потоа само генералот – *среден план*.

Во третиот дел се кадрите со колона бугарски воени заробеници, кои се транспортираат до импровизиран логор на отворено, ограден со жица. Материјалот завршува со кралот Александар кој е во генералштабот на фронтот и притоа врши смотра на грчки трупи честитајќи им ја победата.

Материјалот „По Струма со грчката армија – I“ започнува со *тотал* на долината на реката Струма (*швенк* надесно). Потоа следуваат генерал Параскевопулос и неговиот аѓутант како позираат (*среден план*). Прикажани се и камуфлирани патишта (во *општ план*) како и францускиот генерал Надер кој ја надгледува областа на воените дејствија. Потоа повторно следуваат неколку кадри со бугарски воени заробеници и на крајот повторно го гледаме кралот Александар со сојузнички офицери, во обиколка на грчка регимента штотуку вратена од фронтот.

Повторно карактеристичен кадар среќаваме во „Британски трупи во Солун – 3 (I)“. Транспортот на ранети со маски, како и во неколку претходни случаи, е даден со статична камера при што колоната влегува и излегува од кадарот, во *среден план*. Повторно се среќаваме и со кадри на кои гледаме: британски воен камп (фурна, месење и печење леб, војници кои се мијат и чекаат ред за јадење), како и камион на Кралската инженериска единица кој земава позиција на борбената линија за воспоставување врска (?).

На крајот има мошне интересни и за сиот овој значаен филмски документ единствени снимки: кадри снимени од авион во лет од седиштето на стрелецот. На кадрите се гледаат планински предели покриени со снег, солунското пристаиште и воен камп.

Вториот дел на „Британски трупи во Солун – 3“ содржи снимки на кои е бригадниот генерал Ф. С. Монтаг – Бејтс на позиција во ров, потоа седнат како позира со група офицери и во обиколка, врши смотра на воена единица. Исто

така, го гледаме и генерал Гилмор кој врши инспекција на британски баталјон. Потоа повторно следуваат кадри од британски воен камп и животот во него: кујна на отворено, фурна, земјанки, ровови итн. и еден карактеристичен кадар во кој влегува и излегува колона запрежни коли на Црвениот крст.

Потем следуваат кадри на кои позираат: генерал-мајорот Џ. Данкан, командант на 22-та Дивизија и генерал-лајтнант Х.Ф.М. Вилсон, седнати, опкружени со група офицери кои стојат, а потоа само двата генерала како разговараат загледани во мапи.

И повторно единствени и мошне интересни снимки од вежбовни активности на британски војници: борба гради в гради (претходно совладувајќи пречки и прободување на вреќи).

Материјалот „Британски трупи во Солун – 3 (III)“ е краток и во него го следиме дефилето, парадата на шкотскиот планински баталјон „Црн поглед“. Интересно е што во составот на баталјонот има и дувачки оркестар – гајдаџици. Материјалот завршува со транспорт на британски трупи со запрежни коли.

Во материјалот „Британски трупи во Солун – 2“ покрај артилериски дејствија е прикажан и офицер (веројатно генерал-мајор К.Џ. Бриџис) кој одликува војници (*среден план*, од профил, анфас и одзади). Во продолжение на материјалот следиме разни активности на британски трупи: црковен обред на отворено, при што

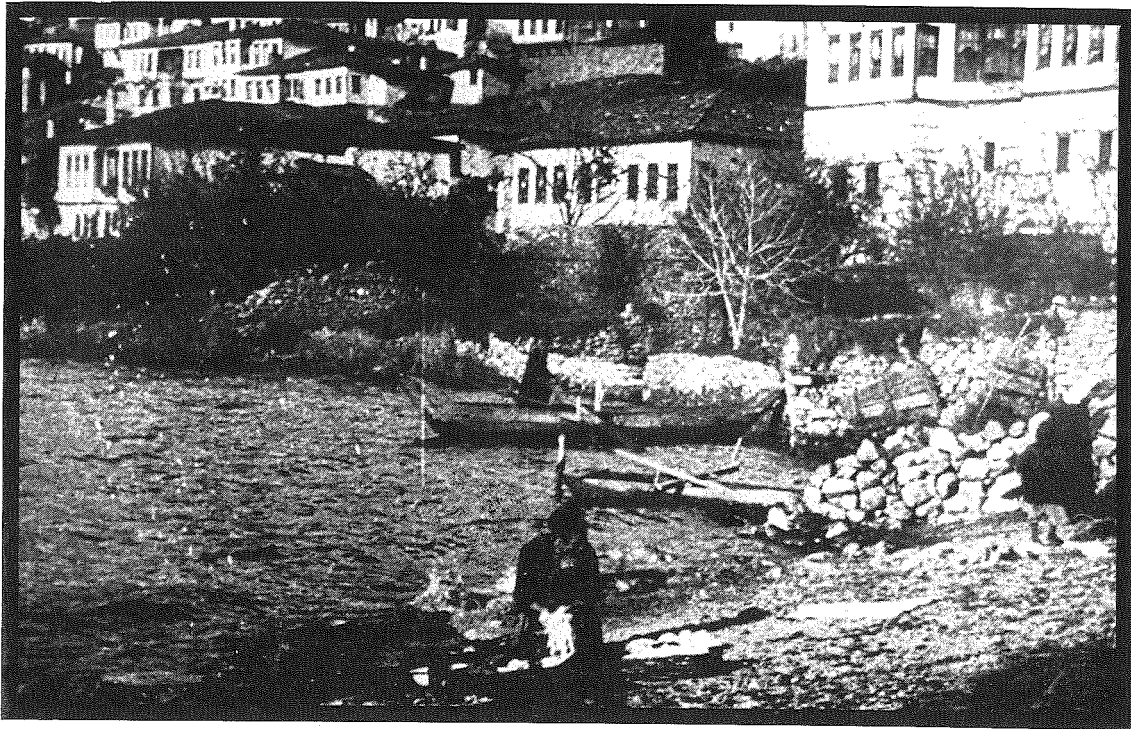
војник – свештеник им држи проповед на војниците; потоа британска единица – коњаници како дефилираат пред бригаден генерал, при што офицерите поздравуваат со сабјите; разни рововски активности: војници во ров како седат, јадат, пукаат од митралез на ногарки со тркалезна рамка; офицер кој пука со ракетен пиштол за сигнализација; по еден кадар, *општ план*, во *горен ракурс*, во кој маршира српска војска; потоа британски заднински единици како товарат сандачи на маски; војници за време на одмор, како чекаат во ред за вода, кантина на отворено и ранет војник на носилка во разговор со војници околу него и група војници како рачно симнуваат натоварена кола низ рид.

Најголемиот дел од материјалот „Британски трупи во Солун – 1“ ги содржи артилериските дејствија што ги опишавме погоре. Покрај тоа среќаваме и група сојузнички офицери како следат британска парада, во која покрај војници учествува и воен музички оркестар.

Со овој материјал се исцрпуваат снимките кои условно ги ставивме во втората група – непосредна заднина.

ЦИВИЛНО НАСЕЛЕНИЕ И НАСЕЛЕНИ МЕСТА

Во третата група се снимките на цивилно население и локалитетите во Егејска Македонија, Грција и Албанија.



Кадар од филмот „Солунски регион – локалитети“ (1918, Костур), изворен материјал

Материјалот „По Струма со грчката армија – III“ на крајот содржи 11 кадри од животот на група бегалци: мажи, жени и деца, поточно нивното евакуирање од првата линија на фронтот со двоколки; потем нивното прифаќање во специјални кампови; па семејство бегалци пред куќата што мажот сам ја гради. Веднаш потоа, со *швенк* надесно, гледаме друго семејство пред друга куќа, и на крајот, група жени кои плетат рибарски мрежи и девојчиња со бебе во рацете.

Материјалот „Солунски регион – локалитети“ е целосно посветен на заднината, а во најголемиот негов дел е прикажано цивилно население и неговиот живот во населените места во заднината на фронтот.

Материјалот почнува со посетата на генерал Гијона на воздухопловен логор, во разговор со неколку офицери. Освен тоа, има уште еден кадар во кој гледаме француска планинска патрола – колона војници на коњи. Сето друго е цивилно население.

Најпрвин е прикажана локалната православна церемонија „Благословување на морето“ (веројатно во солунското пристаниште). Гледаме голем број бротчиња преполни со народ и црковни достоинственици. Понатаму ни се открива типично македонско семејство: маж, жена и мало дете и стара жена која плете (*среден план, горен ракурс*). Во продолжение е прикажан секојдневниот живот во местата Воден, Бер и Костур. Следуваат *панорама* на Воден (*горен ракурс, тотал, швенк надесно*); кадри од верска церемонија „задушница“; *панорама* на Бер, во која се открива мост со три лака и жени како перат алишта под мостот (*полутотал, швенк налево*), а со *швенк надесно* ни се откриваат стари турски гробишта. Следуваат два кадра од албанска свадба и еден од православен погреб. Потоа *панорама* на Костур (*тотал, швенк надесно*), кадри од пазарен ден (сите што се во кадрите се вртат кон камерата, свесни за нејзиното присуство и работа). На крајот, неколку кадри на кои се прикажани албански (?) рибарски бротчиња; риболов со мрежи и албанска вечерна молитва во џамија, на чие минаре пее оца. Материјалот завршува со 11 кадри од посетата на премиерот Венизелос и генералите Жером и Зимбракакис на воени единици на француско-грчкиот фронт во Македонија. Најнапред позираат во група, а потоа Венизелос разговара со неколку офицери.

„Анали на војната–26“ содржи снимки од Солун. Првите три кадри се од пристигнувањето на Џастин Годар, државен потсекретар на Сервисот за здравство, во солунското пристаниште, заради инспекција на медицинските сервиси. Вторите три кадри ни го прикажуваат пристигнувањето со воз на грчкиот крал Александар и генералот Сарел во Солун заради

обиколка на разурнатиот град. Кралот Александар и генералот Сарел со придружбата вршат смотра на единиците „Алпски ловци“ на солунската железничка станица. Во ова парче воопшто нема кадри од „разурнатиот“ Солун.

Во материјалот „Анали на војната–35“ се забележани кадри од прославата на „Денот на сите светци“ на солунските гробишта Зејтинк на 1 ноември 1917 година. На кадрите голема колона цивили, милосрдни сестри, свештеници и војници. Во овие кадри се интерполираат и гробишта и кадри од гробови (најверојатно француски, грчки и српски).

Дека за време на војната само не се војувало (барем не сите), докажува и материјалот „Анали на војната–12“, кој ја прикажува „забавата“ одржана во Солун на 31 мај 1918 година. Организатор на „забавата“ е францускиот цивилен сервис на Црвениот крст. Меѓу присутните има и војници, офицери на разни сојузнички армии, потем цивили, а се забележуваат и француски и италијански национални знамиња. Сите присутни на „забавата“ пред камерата се насмеани и ја поздравуваат.

И последниот материјал, „Анали на војната–14“, како и претходните три, е снимен во Солун. Ја прикажува церемонијата во чест на привремената грчка влада на премиерот Венизелос. Церемонијата се одржува во црквата Св. Софија. Поточно, кадри од самата церемонија нема, туку само од пристигнувањето на главната акламација на премиерот Венизелос, придружан од генерал Денгли, адмирал Кондуротис и од другите членови на владата. Плоштатот покрај црквата Св. Софија е преполн со народ: цивили, офицери, милосрдни сестри и др. кои ги поздравуваат членовите на владата и другите присутни офицери при заминувањето од церемонијата од дворот на црквата.

Анализирајќи ја филмолошката структура на материјалите, можеме да заклучиме дека тие се на мошне рудиментирано ниво, што секако произлегува од слабата развиеност на филмската техника како и од недоволната совладаност на поетиката на филмскиот јазик. Овде не смеат да се забораваат и условите во кои работеле снимателите. Се работи за воена состојба кога морало да се мисли и на сопствената глава (иако поголем дел од материјалите се снимени во заднината, далеку од борбените дејствија).

Посебни подготовки во смисла на скица, *план на снимање*, веројатно немало. За *режија*, исто така, може многу малку да се зборува. Единствено во смисла каде и кога некои офицери или војници ќе застанат или поминат. Најчесто, сите што се во кадарот гледаат кон камерата или прават слични движења, што укажува на тоа дека се свесни за присуството и работата на камерата.

Камерата најчесто е *статична*, а не ретко и *кадарот*, во кој стојат или минуваат офицери,



Кадар од филмот „По Струма со грчката армија – III“ (1916 – 1917, евакуација)

воени единици, транспорти на ранети или заробеници и сл. Карактеристично е тоа што камерата е така поставена што офицерите или војниците, или транспортот, влегуваат во кадарот и веднаш потоа излегуваат од него, при што камерата е статична. Таа ретко *швенкува* а кога го прави тоа, го прави со кратки движења лево или десно. Се разбира, *зум* и *контразум* нема.

Има неколку кадри што претставуваат исклучок од погоре кажаното, кога снимателот и камерата се во авион и на кадрите тече *панорама* на пределите над кои лета авионот, но и во овој случај камерата е статична. Единствено овде (и само уште во три кадри) има *горен ракурс*, сè друго е снимено во *нормален ракурс*.

Преовладуваат кратки кадри (ако може да се одреди должината – ?) со брзи *резови*, при што се случува да нема континуитет. Тоа произлегува од погоре посочениот одвоен процес на снимањето и монтирањето. И дури кога се снимаат борбените, поточно артилериските дејствија, камерата секогаш е статична и ретко се менуваат *аглите на снимањето* (сосем ретко топовите и другото пешадиско оружје се снимени од профил, а уште поретко однапред; и најчесто се снимени одзади). Само во неколку кадри се јавува *план* и *контраплан*, иако нетипичен (кога офицери се поздравуваат меѓу себе, а потоа ја следат парадата на единиците што дефилираат).

Што се однесува до плановите, застапени се сите: од *рупниот до општиот, тоталот*, со сите

можни варијации, со тоа што, сепак, преовладува *средниот план*. За разлика од претходниот период, кога во снимките од Балканските војни беше доминантен *тоталот*, односно *општиот план*, во овие материјали *тоталот* се користи значително поретко. За сметка на него, во материјалите од Македонскиот фронт, најчесто се употребува *американот*, се разбира, со сите негови мутации. Офицерите, војниците, артилериските и други орудија, транспортите, цивилите и сè друго што влегува во кадарот, обично се гледаат целосно, а поретко до половината.

*
* *

Несомнено, сите овие филмски материјали за Македонскиот фронт можат да бидат од драгоцено значење за една историска автентична реконструкција на овие настани. Тие се повеќекратно интересни. За воениот историчар, на пример – да ги открие елементите на едно војување: видот на војските, оружјето, конфигурацијата на фронтот итн. За националниот општ историчар – да ги аргументира и да ги поткрепи своите историски тези со визуелна документација; за географот – да ја открие тогашната топографија, демографија; за етнографот – да ги идентифицира некои од македонските народни обичаи; за писателот – да ги доживее атмосферата и пејзажот на воените опстојувања итн.

На овој начин Кинотеката на СР Македонија, сите овие богати и драгоцени филмски материјали, ги става на увид пред нашата јавност. Со тоа се овозможува нашата современа наука да го испита нашето минато од сите можни аспекти, особено од аспектот на можностите на филмската камера, како еден од релевантните и суштествени сведоци за тоа како сме истрајувале во историјата, поправо, во еден од најтрагичните настани во нашата историја на XX век – во неговата втора деценија.

БЕЛЕШКИ

- 1) „Нов историски извор (создавање депоа на историска кинематографија)“, Филмске свеске 1, Институт за филм, Белград, 1984, стр. 10
- 2) Податоците се земени од „Македонија во времето на Балканските војни и I светска војна (1912-1918)“, д-р Петар Стојанов, Институт за национална историја, Скопје, 1969
- 3) Користени се податоци од книгата на Дејан Косановиќ „Почетци кинематографије на тлу Југославије 1896-1918“, Институт за филм и Универзитет уметности, Белград, 1985.

Summary

MACEDONIAN FRONT (1916-1918) IN THE PRESERVED FILM RECORDS

To introduce this text and how it came about we will start with the historical film records of the military operations carried out in World War I on the grounds in Macedonia, more precisely the front in Macedonia in the period from 1916 to 1918 which The Cinoteque of Macedonia acquired from the Imperial War Museum in London. Taking into account the relation history-film we can conclude that even though the importance of film as a historical source is of great value, and even though it can't be overlooked in studying the history of this century, still these films remain as helpful and supplementary and not as primary or as the only source.

Looking at history, and just according to written history, the front in Macedonia takes place south of the line Prilep – Bitola – Veles and Gradsko – Štip – Demir Kapija – Strumica – Dojran and covering all of Aegean Macedonia, and so all of the territory of Macedonia was transformed into a great battle field. The greatest amount of losses and damages were suffered by the Macedonian towns and cities, and the population of Macedonia on its account from the aftermath of the war, even though Macedonia and its population were forced in the war by the interests of the Imperial forces on the Balkan.

These films according to their thematical contents can be separated in three grouping: war operations (artillery and infantry weapons) backup support (military camps and information centers, officers, military posts and parades) and civil zones and localities (Salonika, Ber, Voden, Kostur...).

These film records are on very elementary level, and that is due to the fact of the level of development of the technology of that time as well as the underdeveloped filming methodology of that time, and the conditions which these films were done under.

Without a doubt these records about the front in Macedonia are very important to the reconstruction of an authentic historical view of these events and provide clues of ethnological, demographic and military facts about the area and time in which these films were made. The Cinoteque of Macedonia with this as a goal provides these records to individuals, professionals and institutions and in this way makes possible the examination and use to study our past history from the aspect of film and the specific information this medium makes possible as one of the relevant sources of information as to how we lived through this part of history which was one of the most tragic periods of our history from the XX century – in its second decade.

Resumé

LE FRONT MACÉDONIEN (1916-1918) DANS LE DOCUMENT FILMIQUE CONSERVÉ

Le motif direct pour la rédaction de ce texte réside dans les matériels filmiques des opérations de guerre menées au cours de la Première Guerre Mondiale sur le sol de la Macédoine, plus précisément au Front Macédonien dans la période entre 1916 et 1918, que la Cinémathèque de la Macédoine a procurés du Musée Impérial Militaire de Londres.

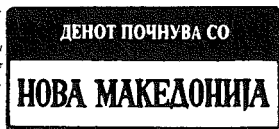
Tout en envisageant le rapport histoire-film, nous pouvons conclure que, bien que la valeur du film en tant que source historique soit grande, bien qu'il soit indispensable pour l'étude de l'histoire de notre siècle, il ne reste qu'une source auxiliaire et complémentaire, et non une source primaire et unique.

En ce qui concerne l'histoire proprement dite, et ceci selon le document écrit, le Front Macédonien s'étalait au sud de la ligne Prilep-Bitola-Veles et Gradsko-Štip-Demir Kapija-Strumica-Dojran et sur le territoire de presque toute la Macédoine Egéenne, en faisant ainsi de la Macédoine et de son territoire un immense champ de bataille. Les pertes et destructions les plus importantes ont été subies dans les villes et les villages macédoniens, alors que le peuple macédonien avait le fondeau de toutes les conséquences de la guerre, bien qu'il fut forcé d'y prendre part pour les raisons et les intérêts des puissances impérialistes dans les Balkans.

Les matériels filmiques dont il est question, selon leur thématique, peuvent être divisés en trois groupes: **opérations militaires** (les actions de l'artillerie et de l'infanterie); **arrière-garde immédiate** (campings et état majors militaires, officiers, parades) et **populations civiles et localités** (Salonique, Ber, Voden, Kostur...).

La structure filmologique des matériels est à un niveau très rudimentaire, ce qui est, sans doute, le résultat du faible développement de la technique du film à l'époque, ainsi que du manque de poésie de la langue du film, et, évidemment des conditions dans lesquelles travaillaient les opérateurs.

sans aucun doute, tous ces matériels portant sur le Front Macédonien sont d'une grande importance pour la reconstruction historique et authentique des événements, mais aussi pour se rendre compte des caractéristiques ethnologiques, démographiques, militaires et autre des régions et du temps que les prises de vues en question nous rapportent. C'est ainsi que, la cinémathèque de la Macédoine les présente à notre public scientifique et culturel. On permet ainsi à la science contemporaine d'examiner notre passé ainsi que mentionne et sur l'aspect des possibilités du média filmique en tant qu'évidence essentielle du phénomène de notre persistance dans l'histoire, plus précisément au cours d'un événement des plus tragiques de notre histoire du 20^{ème} siècle, dans sa seconde décennie.



ФИЛМСКАТА АКТИВНОСТ НА ХИГИЕНСКИОТ ЗАВОД – СКОПЈЕ

Потпирајќи се врз фактот, дека сè уште е оставен голем простор во поглед на истражувањето и проучувањето на почетоците и развојот на кинематографијата во Македонија помеѓу двете светски војни, Кинотеката на Македонија во периодот 1989 – 1990 година, пристапи кон реализацијата на истражувачкиот проект: *Филмската активност на Хигиенскиот завод – Скопје и снимателската дејност на Стеван Мишковиќ*.

Целта на ова истражување беше, колку што е тоа максимално можно, да се расветлат и утврдат релевантни факти кои се во сооднос со политичките, социолошките, историските и културолошките аспекти, што влијаеле врз појавата и развојот на кинематографската дејност на Заводот во Скопје. Временската лоцираност на предметот, во период од безмалку дваесет години работа на Заводот, наметна и нему својствен методолошки пристап во постапката на прибирање и обработка на расположливата пишувана архивска граѓа, филмови, сеќавања итн., со цел на крајот да се дојде до автентичности, посебно во рамките на двата сегмента од филмската активност на Заводот, како што се прикажувањето и производството на филмови. Сето тоа, понатаму, упатуваше на систематска разработка, селекција и компарација на расположливите материјални и други елементи, меѓу себе, за да може да се направи хронолошка реконструкција во делот кој се однесува на филмската активност на Хигиенскиот завод Скопје и снимателската дејност на Стеван Мишковиќ.

Специфика, но не само за себе, претставуваат филмовите со кои Заводот ја вршел здравствено-просветната дејност во периодот помеѓу двете светски војни, со кои барем засега, за жал, е можна само делумна комуникација, на ниво на реконструкција.

Ова од причина што речиси целокупниот Заводски филмски фонд, од овој период, не е сочуван во својот изворен облик или воопшто како претпоставка, чека некое идно време да биде откриен и повторно појавен во јавноста?

Сепак, резимирајќи ги конечните резултати од ова истражување, и покрај не малиот број проблеми, дилеми и непознаници – што се општи места во реализацијата на поголемиот број вакви проекти, опстојува констатацијата од неопходност во консеквентноста на спроведу-

вањето на нови истражувачки проекти што се однесуваат на историјата на македонската кинематографија, како и навраќање на старите со цел за нивно надополнување.

Во дописот број 25956 од 1. I 1932 година упатен од Хигиенскиот завод во Скопје до Ветеринарното одделение стои:

„Годинава поминаа 10 години, откако се основани првите хигиенски установи во Јужна Србија, во Скопје и во Битола.

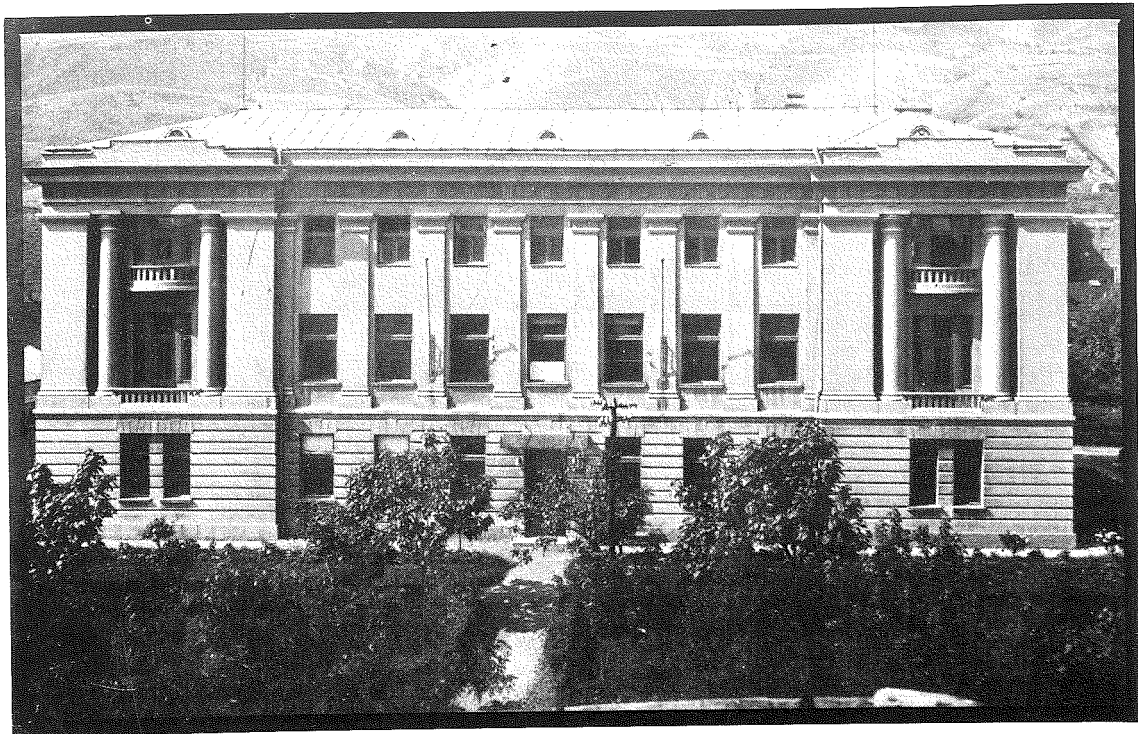
За оваа прва и најтешка декада на нашата работа и нашите настојувања прилежно да се манифестира, Управата на заводот реши во име на овој датум да издаде споменица...“ (1)

Овој податок секако упатува на констатацијата дека и во досегашните истражувања за основањето, дејноста и постоењето на Хигиенскиот завод во Скопје бил неминовен овој датум и оваа пригода.

Според дел од расположливата документација до 1925 и 1926 година, во службената преписка и меморандумите стои името Завод за тропски болести Скопје под Министерството на народно здравје на Кралството на СХС. Веќе од средината на 1927 година во службената преписка се појавува насловот Хигиенски завод Скопје. Од посебен интерес на овој истражувачки проект, од друга страна, беше Филмската активност во Хигиенскиот завод Скопје и снимателската дејност на Стеван Мишковиќ. Постои допис под број 6 од 13. I 1927 година, со кој Ветеринарниот отсек се обраќа до Заводот за тропски болести во Скопје:

„Кон крајот на јануари во Скопје ќе се одржи состанок на ветеринарите од Јужна Србија. Колку што ни е познато, Хигиенскиот завод во Загреб има филм за беснилото, па ја молиме управата да ни го позајми за време од десетина дена. Воедно да се замоли споменатиот Завод, има ли слични филмови и за кое време може да му ги стави на располагање на овој Завод. Филмот би бил прикажан барем во едно село во околината на Скопје, до колку ниеден ветеринар не го побара“. (2)

Филмот од Загреб бил испратен за Скопје и бил прикажан, но не во терминот од десетина дена за колку што станува збор во горниот допис, туку нешто подолго, за што од Хигиенскиот завод од Загреб е интервенирано со телеграма од 23. II 1927 година, за враќање на филмот за беснило. Еден месец порано, по-



Хигиенски завод – Скопје

точно на 24.I 1927 година, филмот за беснилото е прикажан во местото Душановац. За ова станува збор во годишниот извештај на Ветеринарниот отсек на ХЗ Скопје за 1927 година, објавен на 9.I 1928 година. (3)

„...Одржано е едно предавање во селото Д. за беснилото, со филм. Како употребениот филм се покажа неподесен, прекинати се понатамошните систематски предавања за тој предмет, а порачан е друг филм за беснилото (проф. Крал Брно).“ (4)

Може да се каже дека тука некаде временски и програмски се и почетоците на филмската активност на Хигиенскиот завод. Ова до толку повеќе што коинцидира и со податок присутен во предлогот и нацртот за работа за 1927, објавен на 15.I 1927 година, каде што на третата страница под точка Ф стои:

„...подготвен е материјал за пропаганда, во врска со Пропагандниот отсек на Заводот: печатење на една книшка за антраксот и свинската чума, НАБАВКА НА ФИЛМ ЗА БЕСНИЛОТО, набавка на проекциони слики и сл. ...“ (5)

Очигледно полека но макотрпно, Заводот се обидува да изнајде како организациони така и материјални предуслови за популаризација на дел од својата дејност со помош на филмот. Во прилог на ова тврдење одат и два податока присутни во годишниот извештај за 1928 година.

„Потрошувачка на млеко. Статистичкото општинско одделение воопшто не функционира. Наплатното одделение нема податоци. Од тие причини моравме да преземеме други мерки, да направиме анкета колку млеко во Скопје се троши по глава и на ден. Ако земеме овде, како и подоцна, дека во Скопје живеат 90.000 жители (мај 1928 год) добиваме потрошувачка од 105 грама дневно по човек. Во Скопје има околу 10.000 дома...“ (6)

Понатаму во делот каде што станува збор за тоа што е сторено за „поучување“ и „известување“ на народот, стои:

„...освен програмите за предавања најдовме извори од каде што ќе добиваме помошни средства и избравме материјал кој треба да се набави, а се договоривме (со Пропагандниот отсек и Управата на Хигиенскиот завод) за набавка на ЕДЕН ТРАНСПОРТАБИЛЕН АПАРАТ за проекции на дијапозитиви и филмови...“ (7)

Но, до реализација на планираното било потребно да помине уште доста време и покрај заложбите од страна на заводот кој во предлог буџетот на материјалните расходи за Ветеринарниот отсек за 1929/30 година има планирано:

„... еден мотоцикл со приколка.....30.000 динари, пропаганда: една брошура за млеко, летци и плакати, ДВА ФИЛМА, препарати, доби-

точен пијалак и неколку мулажи... 50.000 динари и фотографски апарат 5.000 динари..." (8)

Предлог буџетот на Заводот со другите позиции на материјалните расходи изнесувал 145.000 динари. Во овој податок треба да се бараат причините за бавното и макотрпно вклучување на филмот во севкупните активности. Во овој период, исто така, било планирано и зголемување на бројот на луѓето, пропагандата и за таа цел (повторно е побарано) проекционен апарат и мотор—како превозно средство. Резултатот од сиве усилби и настојувања е јасно уочлив во извештајот за работата на Заводот за 1929 година:

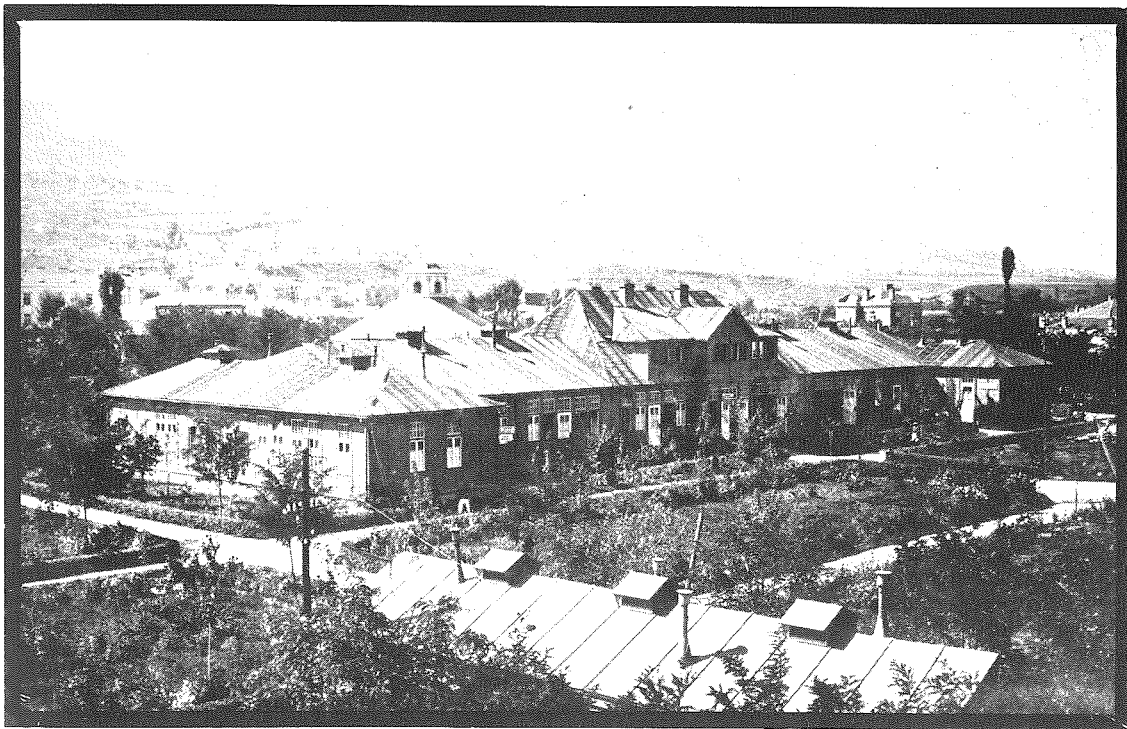
"... самата наука која треба во разбирлива форма на народот да му се прикаже, бара многу слики, модели, дијапозитиви и ФИЛМОВИ како и сиот друг материјал, така што самото зборување без сè ова не е ништо друго туку чукање празна слама. Со разни слики, модели, дијапозитиви и ФИЛМОВИ, безусловно, се постигнува многу повеќе." (9)

За жал, во таа насока Отсекот не можеше да постигне скоро ништо. И најповршен преглед на збирката на Хигиенскиот завод Скопје на сочувани документи, што се наоѓа во Архивот на Македонија, упатува на констатацијата дека основен носител на сите активности на Заводот во поглед на вклучувањето на филмот во Заводската дејност бил Ветеринарниот отсек. Работата на овој Отсек започнала на 7.VII 1925

година, и тој работел во состав на Бактериолошкото одделение.

Пет години подоцна, поточно на 26.VII 1930 година, со актот број 12617, упатен до Кралската Банска Управа, VI одделение, се бара Ветеринарниот отсек да прерасне во одделение. Со оваа организациона трансформација во Заводот е направен голем чекор во поглед на дел од планираните активности на полето на филмската дејност на Заводот. Ова барање е исполнето со актот број 4505 од 12.III 1931 година и актот број 2900 од 7.III 1931 година, кој го потпишале министерот Никола Прека и претседателот на Министерскиот совет—министер за внатрешни работи, почесниот аѓутант на Н. В. Кралот, Дивизискиот генерал Петар Живковиќ. (10) 1930 година може да се земе и како почеток на поинтензивна застапеност на филмот во работата и дејноста на Заводот. Така во извештаите за оваа година стои:

"... ќе се врши пропаганда во заедништво со работата и на другите стручњаци на Заводот. Еден дел од најпотребните средства (агрегат и проекциони апарати) ги набави Пропагандниот отсек на Заводот, па идната година ќе мора според расположливите средства да се собере материјал, така што идната зимска сезона ќе може да се искористи за системска работа за пропаганда на село". (11)



Еден од објектите на Хигиенскиот завод во Скопје

Според истиот извештај на Заводот, во текот на 1930 година (на неутврден датум) се одржани и неколку предавања.

Во тогашното кино „Балкан“ на сите училишта и еснафи им е толкуван филм за млеко, што го обезбедила тогашната Скопска општина. Во месец април 1930 година се одржани две предавања, од кои едното со проекција на филм за ученичките на Учителската школа за: добиточните зарази и хигиената на продуктите од животинско потекло. Во мај истата година, заедно со Санитетското одделение, во киното „Балкан“ се одржани предавања на кои заводскиот ветеринар „трипати го толкуваше филмот за млекото“ (12). Можно е овој податок да се однесува на предавањата за „сите училишта и еснафи“.

И ако до 1930 година, во помала или поголема мерка, со повеќе или помалку успех, филмот во дел од заводските активности бил застапен како „готов производ“ (откупен, изнајмен, отстапен и сл.) за илустрација на одреден број предавања, веќе наредната, 1931 година, претставува своевиден временски меѓник во филмската активност на Хигиенскиот завод во Скопје. Од битна важност за оваа активност е податокот дека оваа година е направена и нова организациона поставеност на Заводот.

Меѓу другото, во смисла на параграфот 4 од Уредбата за организација на хигиенските заводи, домовите на народно здравје и здравствените станици, основано е Социјално-медицинско одделение, кое официјално започнало со работа на 1.XII 1931 година. Во рамките на ова одделение спаѓале работите на: епидемиологијата, биометријата, пропагандата и статистиката. Покрај овие, одделението водело и постојана хигиенска изложба, раководело со библиотеката и администрацијата, како и со ФОТО ФИЛМСКО АТЕЛЈЕ. (13)

До 17.II 1932 година, раководител на Фото филмското ателје бил доктор Фрањо Н. Млинац, кој воедно бил и в.д. шеф на Ветеринарното одделение. Тој во својот годишен извештај за ФОТО ФИЛМСКОТО АТЕЛЈЕ за 1931 година вели:

„Во текот на 1931 година, во Фото филмското ателје работеше еден стручњак, фото-филмски оператор кој беше поставен со контракт. Шеф на ателјето, а истовремено и вршител на административните работи, беше заводскиот ветеринар. Стручњакот оператор беше под непосредно водство на директорот на Заводот, а некои од поединечните работи, кои се вршени од делокругот на одделенијата на Заводот, ги надгледуваа шефовите на тие одделенија. Работата на Ателјето во текот на минатата година може да се одвои на два правца: 1. на филмска работа и 2. на фотографска работа. Поголем и поопширен дел на работата, може да

се рече, е извршен со изработка на филмови. Колку и какви филмови се снимени, се гледа од приложените табели.“

I Филмска работа.

Уште во текот на минатата година е започната работата на два поголеми филма и тоа филм за маларијата и филм за туберкулозата. Кон работата на овие филмови е пристапено за предавањата на лекарите на широката публика да се надополнат со слики, кои предавањето ќе го направат позанимливо и појасно. Бидејќи секој крај има свои обичаи, така и кај ваквите поучни филмови од големо значење е истите да бидат изработени во духот на крајот во кој треба истите да се прикажуваат, зашто со тоа тие добиваат многу, бидејќи народот подобро ги разбира и изгледаат повистинити и појасни.

Секој од гореспомнатите два филма ги режираше шеф на одговорното одделение. Како и минатата година така и оваа година снимањето е вршено во подолг временски период, зашто излегувањата со цел да се снима се вршени главно повремено, како-кога ќе се укажуваше можност и според, на пример кај филмот за маларијата, теренската работа.

Двата филма се технички главно довршени и потребно е само да се средат и монтираат, па да ја добијат својата конечна форма. За снимање на филмот за туберкулозата се земени помош и артисти од овдешниот народен театар.

Во почетокот на оваа година нашите јужни краевии ги зафати голема катастрофа. Земјотресот нанесе огромна материјална штета, а страдаа и неколку човечки животи. Меѓу првите кои им стигнаа на помош на постраданите беа хигиеничарите.

Државата со голема соработка со војската, пристапи кон подигање нови домови и со огромни напори и материјални жртви се успеа во постигнувањето завидни резултати. Хигиеничарите цело време беа на будна стража во чувањето на народното здравје. Филмот за земјотресот, кој е успешен, убаво го прикажува сето напред споменато. Може да се зажали само за тоа, што заводскиот оператор при своето прво излегување, патувајќи преку Штип и Струмица, малку задоцни и не стигна навремено да го фати на филм и Неговото Величество Кралот, кога меѓу првите пристигна меѓу постраданите за да ги утеша, охрабри и да ги даде потребните наредби за укажување прва помош.

Освен споменатите филмови снимени се уште неколку, што помали што поголеми фил-

*Во односниот документ стои „табели“ што не е соодветно со содржината на извештајот (М.К.)

мови, кои ја прикажуваат работата на разните установи на Хигиенскиот завод како и некои филмови од општо значење...

II Друга работа.

Севкупната спомената филмска и фотографска работа повлекува со себе и други работи кои се споени со нив. Овде ќе наведеме некои од нив: коректури и прелепување на филмови, монтирање филмови, мерење филмови, проекции на филмови со цел прегледување, средување и коректури на филмовите, лепење и средување албуми со слики, повремено средување на негативите, правење раствори и хемикалии и нивно греење зими, а ладење лете, како и повремено чистење и подмачкување на сите апарати. Сите тие се што ситни, што крупни работи што треба да се изведат, а одземаат поголем дел од времето.

Друго.

Самото Ателје сега, бидејќи е сместено во сутеренот под бањата на школската поликлиника, по селењата од разни простории, конечно е среќно сместено, зашто просториите на сегашното негово сместување одговараат и по место и по големина. Со постепено собирање апаратури Ателјето е доста комплетирано. Треба да се напомене само тоа дека тоа, освен една рачна камера за снимање филмови и една која е преправена за снимање натписи, нема подобра камера, што би одговарала на сегашната состојба на филмската техника. Филмовите во поголем дел се снимани со камерата која е приватна сопственост на заводскиот оператор.

Другата апаратура за изработка и копирање филмови е комплетирана, нешто со купување, а нешто со изработка во заводските работилници. Сè е скромно, но одговара на потребите и дозволува добра изработка. Исто таква и на ист начин е комплетирана и апаратурата за фотографска работа.

Се напоменува дека управата на Заводот на Ателјето му ги одобруваше сите негови оправдани предлози и инаку излегувајќи во пресрет, така што на Ателјето му беше обезбедена нормална работа.

Предлози:

Во текот на годинашната работа се чувствувааше отсуство на едно одговорно лице, кое би раководело со целокупната стручна работа врз основа на однапред создаден и одобрен план. Досегашниот шеф на Ателјето, заводскиот ветеринар, немаше ниту време, ниту подготовка,

за да организира и да спроведе систематска работа. Бидејќи, пак, со основањето на Социјално медицинското одделение, шефот на тоа одделение го презеде во свои раце и Фото филмското ателје. Со тоа би можело врз основа на стекнатото искуство да му се предложи, да одреди план посебно за филмската и посебно за фотографската работа, така, во текот на целата година во сите случаи да се изнајде погодно време и во одредени пригоди да се вршат снимања и да се извршат најпотребните изработки на материјали, а зимската сезона да се остави главно за довршување и средување на снимениот и изработениот материјал". (14)

Извештајот е датиран на 5.II 1932 година, а само дванаесет дена подоцна, комсиски е извршено примопредавање на должноста шеф на Фото филмското ателје помеѓу доктор Фрањо Н. Млинац од една и доктор Драго Хлоупек од друга страна, кој бил в.д. шеф на Социјално медицинското одделение на Заводот. Доктор Фрањо Н. Млинац бил шеф на Ветеринарното одделение уште од октомври 1929 година и во Заводот работел до 1939 година, кога заминал за доцент на Ветеринарниот факултет во Белград, а на негово место дошол доктор Владимир Штерк со звање виш ветеринарски пристав.

Со оглед на исклучителната важност на извештајот за работата на Фото филмското ателје на Хигиенскиот завод Скопје како документ, неизбежни се и одредени учувања на историски факти и точности во поглед на луѓето, настаните и филмовите. Паѓа в очи податокот дека ниту во еден документ (па ни во извештајот) од збирката сочувана за Заводот, не се споменува името на „стручњакот-фотофилмски оператор, кој бил поставен со контракт“. Станува збор за Стеван Мишковиќ, за кого понатаму ќе зборуваме поопширно. Затоа пак, од друга страна, постојат повеќе податоци за почетоците на филмската активност на Хигиенскиот завод Скопје.

Во Југословенскиот филмски алманах од 1933 година, објавен во Белград, чиј уредник бил Воин М. Горѓевиќ – секретар на државната филмска централа, на 101. страница стои:

„ХИГИЕНСКИ ЗАВОД СКОПЈЕ

Адреса: Хигиенски завод, Скопје

Со цел просветување на народот, Хигиенскиот завод во Скопје во 1929 година основал своја филмска секција, која снимала и изработувала филмови во режија на Заводот. Досега оваа секција изработила пет поголеми и помали филмови помеѓу кои:

1. **Маларија** (1.161 мет.)
2. **На сонце и воздух** (работа на закрепнува-лиштата, 400 мет.)
3. **Меѓу идните домаќинки** (работа на дома-ќински курс, 335 мет.)

4. *Заразата победува* (за тифусот, 1.200 мет.)

5. *Земјотрес на југот* (847 мет.)“.

Според друг податок, филмската активност на Заводот започнува со доаѓањето на доктор Драго Хлоупек во 1931 година. (15)

Се чини неопходно во овој случај повторно да упатиме на изворните документи од збирката на Хигиенскиот завод Скопје, според кои уште на 24.I 1927 година е прикажан филм за беснилото во местото Д. (ушановац). Што се однесува, пак, до филмската продукција на Заводот, постојните податоци во извесна мера упатуваат еден на друг, (со одредени отстапувања) со што сепак е можна извесна реконструкција на настаните.

Во споменатиот извештај за работата на ФОТО ФИЛМСКОТО АТЕЛЈЕ за 1931 год. се спомнува и почетокот на „работата на два поголеми филма и тоа за маларијата и туберкулозата“, од кои оној за маларијата е во должина од 1.161 мет. Филмот за туберкулозата не се споменува во Југословенскиот филмски алманах од 1933 година, како ни во списокот на филмовите на Хигиенскиот завод Скопје на ден 1.I 1941 година. Овој временски скок е неопходен од следните причини.

Во споменатиот Список на филмови од реден број 1 до реден број 23, стојат филмови кои се сопственост на Заводот, во кои спаѓаат и петте филма кои се реализирани во продукција на Заводот, како и филмови кои се прибирани на најразлични начини (Загреб, Белград). Но само на едно место се појавува наслов, под реден број 4, филм: „Туберкулоза на коските и зглобовите“, во должина од 543 метри. Податокот упатува на можноста овој филм да е добиен од страна. Ова до толку повеќе што во извештајот за работата на ФОТО ФИЛМСКОТО АТЕЛЈЕ стои, дека „за снимање на филмот за туберкулозата се земени помош и артисти од овдешниот народен театар“.

Ова како податок не се поклопува со секавањата и делови од разговорот со Светолик Никачевик (артист во скопскиот театар од 1928 до 1935 год.) а во врска со снимањето филм за маларијата, во продукција на Заводот. (16)

Во врска со филмската продукција на Заводот, понатаму, вредни за одбележување се и писмените документи (требувања) за преземање филмови од магацинот на Заводот, за потребите на Фото филмското ателје. Под број 247, на 20.VI 1931 год. преземено е: 600 метри негатив филм и 480 метри позитив. На 30.VI.1931 год се издадени 1.080 метри негатив, еден месец подоцна, на 31.VII 1931 година, Филмското „одделение“ презело 60 метри негатив и 120 метри позитив филм. Со требувањето број 380, без датум, преземени се 600 метри позитив филм и со документот број 423 од 12.XI 1931 година, преземени се 480 метри позитив

филм (НАВ) и 348 метри негатив филм (КИНЕ-КРОМ). Интересно за одбележување е и тоа што за целокупниот требуван филмски материјал во должина од 2.088 метри негатив и 1.680 метри позитив лента, не постои ни потпис ни име на преземањето и намената. (17)

Во прегледот за состојбата на Заводот за материјални кредити во 1931 година, стои и ставка под реден број 7 од 47.355 динари за набавка на филмски материјали (18), што наведува на претпоставката дека оваа година значи и почеток на производството на филмови „во режија на Заводот“, кои до 1933 година биле завршени, со вкупна должина од 3.943 метри. Заради понатамошно полесно следење на филмската активност на Хигиенскиот завод Скопје, на ова место е неопходен и приказот на основната организациона шема на Заводот во периодот од триесетите години па сè до 1941. Во овој период постоеле следните одделенија на Заводот:

Социјално-медициско, Бактериолошко, Хемиско, Ветеринарно, Маларично, Паразитолошко, Школска поликлиника, Детски диспанзер, Анти-туберкулозен диспанзер и Венерична амбуланта.

Домови на народно здравје имало во:

Лесковац, Врање, Куманово, Штип, Струмица, Прилеп, Битола, Струга, Тетово, Призрен и во Приштина.

Здравствените станици биле под управа на Домовите на народно здравје и тоа:

Под Скопје:	Велес, Драчево, Извор и Урошевац.
Лесковац:	Лебане и Косанчиќ.
Куманово:	Крива Паланка, Мл. Нагоричане и Кратово.
Штип:	Кочани и Свети Николе.
Струмица:	Моноспитово, Пирава и Гевгелија.
Прилеп:	Тополчани, Кавадарци и Јужен Брод.
Битола:	Наколец, Ресен, Кременица и Ивањевци.
Струга:	Кичево, Охрид и Дебар. Гостивар и Ростуша.
Тетово:	Сува Река.
Призрен:	Грачаница, Милошево и Гњилане.
Приштина:	лане.

Забележана е и работата на седум закрепнувалишта за болни и тоа во: Крушево, Липљан, Радовиш, Бојник, Дојран, Босилево и Ристовац. (19) Со голема веројатност може да се претпостави дека филмот „На сонце и воздух“, во должина од 400 метри, е снимен на овие локации, некаде помеѓу 1931 и 1932 година.

Целокупната филмска продукција на Хигиенскиот завод Скопје била снимена на 35 милиме-

тарска филмска лента, во црно бела техника, на што упатуваат податоците од следниов случај.

Министерството за земјоделство на Кралството Југославија, во еден свој допис до Заводот, број 80676/IV од 21.XI 1934 година, се обраќа со следната содржина:

„... Бактериолошкиот завод во Љубљана, според својот шеф, снимил и изработил филм „Заразните болести кај пчелите, нивното распознавање и сузбивање“. Филмот се состои од увод и три дела...

Филмот за првпат беше прикажан на Сесловенскиот пчеларски конгрес во Белград. Оцената за филмот излезе во Југословенскиот ветеринарски гласник во бројот за октомври о.г. (1934). Должината на филмот е со 120 метри т.е. со 25 минути кога се проектира истиот.

Државниот завод во Љубљана нуди копии од тој филм со натписи и целокупната друга монтажа по цена од 3.500 динари.

Но, филмот може да се прикажува само со посебен проекционен апарат, бидејќи е изработен на 16 мм-тесен филм. Вакви проекциони апарати би можеле да се позајамат од која било фирма како што се АГФА, БОЛЕКС, НИЗОЛДИ-КРАМЕР-СИМЕНС, КОДАК и други.

Нека поведи Заводот во рок од 8 дена да не известат дали би можел тој филм во своето седиште да го употреби, па Министерството евентуално да го нарача...“ (20)

На оваа понуда Хигиенскиот завод Скопје не одговара, по што следува ургенција од Министерството на 3.I 1935 година.

И овојпат одговор нема сè до 2.V 1932 година, кога Заводот конечно соопштува:

„... негативно одговараме за филмот бидејќи не сме во можност да набавиме проекционен апарат за 16 милиметарски формат...“ (21)

До 1939 година, Хигиенскиот завод Скопје располагал со вкупен фонд од 20 филмови, меѓу кои 5 филма биле од сопственото производство, а другите биле купени, преземени или добиени на користење од Училиштето за народно здравје во Загреб и од други извори.

Според расположливата документација од овој период станува збор за следните наслови и филмови:

1. **Беснило** (без натписи) 1 дел...266 метри
2. **Стомачен тифус** 3 дела.1014 метри
3. **Како започна дизентеријата во село Прљавор** 2 дела..790 метри
4. **Туберкулоза на коските и зглобовите** 2 дела..543 метри

5. **Помош во вистински час** (за дифтеријата) 3 дела..774 метри
6. **Маларија** 4 дела.1161 метри
7. **На сонце и воздух** (закрепнувалиште) 1 дел...400 метри
8. **Меѓу идните домаќинки** (домаќински курс) 1 дел...355 метри
9. **Земјотрес на југот** 2 дела..847 метри
10. **Заразата победува** (за тифусот) 3 дела.1200 метри
11. **Две сестри** (нега на доенчињата) 4 дела.1250 метри
12. **Мартиншкица** (летувалиште на Јадран) 2 дела..570 метри
13. **Во лош час** (за шарлахот) 4 дела.1200 метри
14. **Зошто ги вакцинираме децата** (за големите сипаници) 3 дела..775 метри
15. **Судбината на Ика** (за сифилисот) 3 дела..950 метри
16. **Асанација на селото** 4 дела.1000 метри
17. **Бич на човештвото** (за сифилисот) 3 дела..600 метри
18. **Крима** (алкоголизам) 3 дела..950 метри
19. **Маларија** (загрепски) 3 дела..882 метри
20. **Беснило** (со натпис загрепски) 1 дел...376 метри

Во годишниот извештај на Социјално-медицинското одделение на Заводот во Скопје, за 1939 година на страница 5, стои дека таа година се **ОТКУПЕНИ** три филма и тоа:

21. **Одбрана од воздушни напади** 2 дела..790 метри
22. **Грегот на свекрвата** (нехигиенско породување) 2 дела..494 метри
23. **Парам парам пајажина** (за ветеринарството) 1 дел...370 метри

Во Училиштето за народно здравје во Загреб се наоѓаат податоци за изработка на копии од филмови за Хигиенскиот завод Скопје:

1929 година – **Како започна дизентеријата во „Како...“ село Прљавор**

1930 година – **Чувај се од роса и сињаќ**

1934 година – **Две сестри и Судбината на Ика**

Во 1933 година за време на одржувањето на конгресот на југословенските лекари апсолвенти, градските кинематографи во Скопје ги прикажале филмовите: **Крчма, Двајца браќа и Спасување на малата Зорица.** (22)

Посебно поглавје во рамките на филмската активност на Хигиенскиот завод претставува прикажувачката дејност. Всушност, се работи за организирање предавања од областа на популарната медицина кои биле проследени со проекции на здравствено просветни филмови, во организација, најчесто, на Социјално-медицинското одделение на Заводот.

Како почеток на овој вид програмска активност може да се земе прикажувањето на филмот за **беснилото** на 24.I 1927 година, во ме-



стото Душановац. Филмот бил позајмен од Училиштето за народно здравје во Загреб. Од овој датум па сè до 1935 година, од кога постојат сочувани пишувани документи, ваквиот вид на филмска активност полека но сигурно добива сè повеќе во своето значење.

Така, во периодот на 1929, 1930, 1931, 1932, 1933 и 1934 година се организирани одреден број предавања со филмски проекции на кои биле прикажани следните филмови: *Две сестри*, *Помош во вистински час*, *Стомачен тифус*, *Крчма*, *Два брата*, *Спасувањето на Малата Зорица*, *Маларија*, *Зошто ги вакцинираме децата*, *Бич на човештвото*, *Беснило* и други. (23)

Филмот, *Земјотрес на југот* во должина од 847 метри, е снимен во март 1931 година на локалитетите: Валаңдово, Пирава, Дојран, Гевгелија, Удово и Демир Капија. Според хрониките од тоа време, во филмот се прикажани страдањата на населението од овој крај, каде што се уништени 13, а тешко оштетени 9 селски населби. (24)

За жал, во текот на ова истражување, имав можност да видам само парче од овој филм и тоа како дел од филмски журнал во продукција на „Ургент Њусфилм“, во должина од 32 метра и 9 кадри.

Сторијата започнува со снимен натпис: Земјотрес на Балканот, Пирава – Македонија.

1 кадар – Тотал на местото (камера во движење)

2 кадар – Исто со човек во прв план

3 кадар – Расчистување на урнатини

4 кадар – Три жени во народни носии со деца во прегратките клечат и се молат крај урнатините

5 кадар – Двајца старци, со чалми на главите разговараат

6 кадар – Исто со камера во движење

7 кадар – Група на деца на лекарски преглед и вакцинација

8 кадар – Девојче крај лекарка

9 кадар – Колона деца, во ред, во движење. (25)

Според еден податок, премиерата на овој филм е одржана на 1.VIII 1932 год. (26) а негов снимател бил заводскиот фото-филмски оператор Стеван Мишковиќ. Во тоа време Заводот и Домовите на народно здравје располагале со 14 „портабл кино-апаратури“ со чија помош („на народот бесплатно му прикажувале филмови, со цел здравствена пропаганда и поука“). (27)

Така, во 1935 година, се подготвувани предавања со филмови, во организација на Социјално-медицинското одделение-вкупно 93 од кои:

во април, во Демир Капија, за беснилото, со проекција на филм, како и во Лесковац 4, Куманово 17, Штип 9, Струмица 8, Прилеп 25 и Битола 14. Посредени податоци за одржани

предавања со филмски проекции постојат од 1936 година според кои состојбата е ваква:

јануари – Соц.мед.одд. 5, и Куманово 2, Приштина 1

февруари – Соц.мед.одд. 8, и Куманово 7, Прилеп 2, Призрен 7

март – Соц.мед.одд. 13, и Прилеп 3 и Битола 1

април-Соц.мед.одд. 3, и Штип 3, Прилеп 4, Битола 2

мај – Соц.мед.одд. 10, и Прилеп 1

јуни – Соц.мед.одд. 5, и Прилеп 1

Во текот на јули, август и септември не е одржано ниту едно предавање.

октомври – Соц.мед.одд. 2

ноември – Соц.мед.одд. 2, и во Прилеп 1, Струга 2, Тетово 1 и

декември – Соц.мед.одд. 1, во Тетово 3.

Во текот на оваа (1936) година се одржани 90 проекции со предавања.

Со веќе зголемен фонд на филмови, Заводот продолжува со организирањето проекции и во 1937 година. Оттогаш, најверојатно заради успешноста во реализацијата на овој вид активност, започнува и евидентирањето на бројот на посетителите, за што очигледно говорат следните податоци:*

јануари – Призрен 1, Извор 1, Урошевац 1

февруари – Соц.мед.одд. 1(220), Куманово 2(465), Штип 2(715), Битола 1(50)

март – Соц.мед.одд. 4(1020), Куманово 2(600), Струмица 1(109), Прилеп 2(291) Тетово 2(414), Урошевац 4(1800)

април – Прилеп 8(1562), Призрен 3(490)

мај – Соц.мед.одд. 9(2570), Тетово 40(632)

јуни – Куманово 1(330), Штип 4(111), Прилеп 1(314)

јули и август не е одржано ниту едно предавање.

септември – Тетово 2(219)

октомври – Тетово 2(128), Гостивар 1(150)

ноември – Соц.мед.одд. 3(418), Прилеп 2(1180)

декември – Соц.мед.одд. 3(636)

Во 1937 година вкупно се одржани 103 проекции со предавања.

Според годишните и месечните извештаи за работата на Заводот, неговите одделенија и Домовите на народно здравје, паѓа в очи податокот дека веќе 1938 година се наидува на одредени организациони и други проблеми што резултирало со намалување на обимот и интензитетот на филмската активност, од оваа година, и тоа:

јануари – Соц.мед.одд. 1(40), Битола 1(80)

февруари – Соц.мед.одд. 1(400), Битола 1(70)

март – Тетово 1(70)

* Бројките во заграда го означуваат бројот на посетителите.

Од април до јули не е одржано ниту едно предавање и проекција.

август – Соц.мед.одд. 2(800)

септември – Соц.мед.одд. 6(1924) и Хемиско одд. 8(2844)

октомври – Соц.мед.одд. 6(970)

ноември – Соц.мед.одд. 1(200), Струмица 2(1350)

декември – Тетово 2(286).

Бројката од само 32 предавања со филмски проекции во 1938 год. доволно говори за себе, до колку се спореди со претходните.

И следната, 1939 година, бележи опаѓање на бројот на организирани филмски проекции:

јануари – Соц.мед.одд. 7(1704), Тетово 1(76)

февруари – Соц.мед.одд. 4(1702), Тетово 1(190), Битола 2(128)

март – Битола 1(80)

април – ниту една

мај – Соц.мед.одд. 4 (3060)

Во јуни, јули и август не е организирано ништо.

септември – Соц.мед.одд. 3(402)

октомври – Хемиско одд. 6(3820)

ноември – Хемиско одд. 1(150)

декември-ниту едно предавање со проекција.

Организиран се само 30 предавања со филм во 1939 година.

Во врска со овие табеларни прегледи за филмската активност на Заводот, интересен е случајот, за организирањето на една манифестација во 1939 год., преку кој јасно се уочуваат формата и содржината на работата.

Управата на Хигиенскиот завод Скопје упатила акт под број 6281 од 28.IV 1939 година, со кој се задолжува Детскиот диспансер на Заводот да изработи нацрт план за прослава на „Детските денови“ – од 21 до 29.V 1939 год. во Скопје. По точка 2 од Нацрт планот, изработен и доставен на 5.V 1939 год. стои:

„... се планираат хигиенски предавања што лекарите на Диспансерот ќе ги одржат на приредбите, во текот на 8 дена, во рамките на прославата „Детски денови“ што ја организира друштвото „Српска Мајка“ и управите на основните училишта: „Доситеј Обрадовиќ“, „Његош“ и „Гуро Јакшиќ“. Предавањата ќе бидат проследени со прикажување на пригоден филм за неџа на детето...“

... на 28.V 1939 година, претпладне, Детскиот диспансер на Заводот, во село Бањани (каде што има своја привремена амбуланта) ќе организира приредба, предавање и приказ на филм“.(28)

Потврда дека овие планирани активности се реализирани, наоѓаме во извештајот за прославата на „Детските денови“, 21-29.V 1939 година.

„... Одржани се хигиенски предавања за значењето на детската хигиена:

а) на 24 мај во 19 часот во училиштето „Његош“ е прикажан поучниот филм „Две се-

стри“,

б) На 28 мај во 19 часот во училиштето „Доситеј Обрадовиќ“ – приказ на истиот филм, присутни 50 лица.

ц) На 21 мај во 10 часот во Офицерскиот дом – 10-годишница од работата на „Српска Мајка“ во Скопје...“

Прослава во село Бањани

На 28 мај-прв ден Дуовден. Во училиштето за народот е прикажан филмот за неџа на детето „Две сестри“, двапати едно по друго.

Голем број девојки, жени, луѓе и деца со интересирање го гледаа филмот.“ (29)

Одбележување на оваа прослава е планирано и од страна на Домот на народно здравје во Струмица, кој со писмото бр. 582 од 14.V 1939 година, од Заводот во Скопје бара:

„... потребно е на овој Дом да му се испрати пригоден филм во духот на тие денови, со еден акумулатор од 8 волти на кутијата за приклучување на апаратот, а исто така и пропагандни брошури, слики и летци, зашто селскиот свет само така може да се привлече на такви предавања...“ (30)

Не е познато дали овие предавања со филмови се одржани во Струмица, но сигурно како резултат на намалениот број на истите, во текот на 1939 г. уследува укажување од страна на Ветеринарното одделение до управата на Заводот, бр. 18926 од 11.XI 1939 година, за неопходноста од „предавања со дијапозитиви и филмови, како и за отстапување на проекциони апарати во некои околини...“ (31)

Сепак, со оглед на социјалните, политичките и другите прилики што следуваат во и по овој период, филмската активност на Заводот останува на нивото од претходните години.

Така во 1940 година останува забележано дека се реализирани предавања со филмови, во следниот обем:

февруари – Бактериолошко одд. 1(60)

март – Бактериолошко одд. 1(53), Хемиско одд. 2(275), Ветеринарно 1(55)

април – Хемиско одд. 2(143), Ветеринарно одд. 1(60)

мај – Хемиско одд. 2(583).

Не постојат податоци што се случувало на овој план до крајот на годината така што до овој период на 1940 год се реализирани само 10 предавања проследени со филмски проекции.

Севкупноста во согледувањето на филмската активност на Хигиенскиот завод-Скопје, преку истражувањето на расположливите документи и извори, на крајот упатува на повеќе релевантни факти и заклучоци од кои како највреден за издвојување се чини следниот:

Во одредени историски, политички, економски, социолошки и културолошки детирминирани услови, Хигиенскиот завод-Скопје со сво-

јот институционален ангажман (воопшто) ја овозможил појавата и развојот на првото организирано филмско производство во Македонија, помеѓу двете светски војни со уважување

на сите својствени специфики во поглед на содржината, формата, целите, задачите, времетраењето, успешноста и историските вредности.

Снимателската дејност на Стеван Мишковиќ за Хигиенскиот завод – Скопје

Посебно значајно место во појавата и развојот на филмската активност на Заводот, зазема личноста на еден од пионерите на југословенската кинематографија, филмскиот снимател Стеван Мишковиќ.

Роден е на 8.VII 1907 година во местото Томашевац, кај Зрењанин. По завршувањето на средното техничко училиште во Белград, заминува на студии во Германија. Покрај студиите на техника запишува и филмски политехникум, со чие завршување станува прв школуван филмски снимател во земјава.

Одредено време по студиите на политехникумот е ангажиран кај фирмата „УФА“ како камерман. По реализацијата на низа мошне успешни филмски репортажи, снимени во Германија, успева да добие ангажман и кај француската филмска фирма „Пате“ за која е снимател на еден од првите патописни филмови за Африка.

Со средствата заработени кај „Пате“, Мишковиќ се враќа во Белград во 1928 година и свој капитал го вложува во основањето сопствено филмско претпријатие – „Освиг Филм“.

За почеток, во јуни 1928 година, тргува во реализација на играниот филм „Еро во Белград“, како режисер, но не успева со неговото завршување, по што како резултат на финансиски потешкотии, „Освиг Филм“ се гасне.

За мошне кратко време, благодарение на своето образование, талент и умешност, станува филмски снимател и дописник на филмските компании како што се „Пате“ и „Матро Голдвин“, па со тек на времето повторно основа сопствено претпријатие за производство, овој пат на филмски журнали – „Мишковиќ филм“.

Снима филмски журнали кои го носат неговото име и испраќа филмувани репортажи за големите филмски компании, за занимливи случки од Југославија.

Во потрага по посигурна животна егзистенција, на дваесет и четиригодишна возраст, во 1931 година се наоѓа во Скопје каде што станува фото филмски оператер „поставен со контракт“.(32)

Во прво време соработува со доктор Фрањо Н. Млинац, кој бил в.д. шеф на Ветеринарното одделение на Заводот, а нешто подоцна, кон крајот на 1931 и почетокот на 1932 година, со доктор Драго Хлоупек – в.д. шеф на Социјално-



Стеван Мишковиќ

–медицинското одделение на Заводот, каде што организационо и „продукциски“ припаѓало тогаш основаното Фото филмско ателје на Заводот.

Уште на самиот почеток на работата во Фото филмското ателје, според однапред подготвените планови од страна на доктор Драго Хлоупек, Стеван Мишковиќ ги снимил двата поголеми филма:

„Маларија“ во должина од 1.161 метар, во четири дела, ц.б.нем. и „Заразата победува“ (за тифусот), долг 1.200 метри, во три дела, ц.б.нем.

Филмот „Маларија“ е работен според сценариото на доктор Драго Хлоупек и зборува за повлекувањето на српската војска во 1915 година, виорот на војната и епидемијата на маларијата и пегавиот тифус. Во филмот биле снимени и играни секвенци, за што биле ангажирани артисти од скопскиот Народен театар, како што е Светолик Никачевиќ, кој ја играл улогата на лекар–полковник, а негова парт-

нерка, во улогата на асистент, била извесна девојка по име Зорица, која работела како аптекарка во Скопје.

Снимањето се одвивало во околината на Скопје, во непосредна близина на Драчево и траело околу еден месец, како и во зградата на Заводот. За високиот професионализам и умешноста на снимателот Стеван Мишковиќ при реализацијата на филмот „Маларија“, зборува и еден куриозитет. Било потребно да се снимат импозантен коњички јуриш, кој бил дел од дејствието во филмот. Во потрага по необичен и импресивен агол на снимање, Мишковиќ ја сместил својата филмска камера во претходно ископана дупка во земјата, па така јавачите и коњите минувале над него. Филмот бил завршен и до Втората светска војна бил прикажуван низ земјата, со изработени копии кои биле дистрибуирани и до другите хигиенски заводи и здравствени институции. За жал, до денес потрагата по евентуално сочувана копија од овој филм остана безуспешна. (33)

Иста е судбината и со филмот „Заразата победува“, за кој остануваат како веродостојни неговите технички податоци во поглед на должината, деловите, форматот и техниката со која е снимен.

Втор значаен момент во снимателската дејност на Стеван Мишковиќ за Хигиенскиот завод Скопје претставува работата врз филмот „Земјотрес на југот“, снимен во март 1931 година, како филмски документ за последиците од катастрофата што ги зафатила Валандово, Пирава, Дојран, Гевгелија, Удово, Демир Капија и околните места во овој регион.

Очигледен е фактот во овој случај, дека брзината и подготвеноста за акција на снимателот Мишковиќ, биле од пресудна важност за тоа, овој филм да остане како трајно сведоштво и документ за едно време и несекојдневен настан. Режијата на снимениот материјал, во должина од 847 метри филм, во два дела, била на доктор Драго Хлоупек, а за ексклузивитетот на снимениот материјал говори податокот за вонредниот успех на овој филм, кој својата премиера ја доживеал на 1.VIII 1932 година во Скопје (34) (35), и од кој, одредени делови биле испратени од страна на Мишковиќ во странство, за да бидат користени како посебни филмски стории во разни филмски журнари.

До 1932 година, покрај веќе споменатите филмови, Стеван Мишковиќ за Хигиенскиот завод Скопје ги снимил и филмовите:

„На сонце и воздух“ (работа на закрепнува-лишта), долг 400 метри, во еден дел ц.б.нем, и „Меѓу идните домаќинки“ (работа на домаќински курс), во еден дел и должина од 355 метри, ц.б.нем.

За жал, и на овие филмови им се губи трагата во периодот за време и по Втората светска војна, па така останува единствено

можноста, врз основа на пишувани документи и други извори, за филмската активност на Хигиенскиот завод Скопје, да се направи историска реконструкција. Во овој период под управа на Заводот во Скопје, работеле седум закрепнува-лишта за болни во Крушево, Липљан, Радовиш, Бојник, Дојран, Босилево и Ристовац, што упатува на можноста филмот „На сонце и воздух“ да е снимен на еден од овие локалитети.

Филмот пак „Меѓу идните домаќинки“, може да се доведе во врска со постоењето на т.н. Школа за негувателки, која почнала со работа кон крајот на дваесеттите години во Скопје, во рамките на здравствено-просветната дејност на Заводот, и која во одредени временски периоди организираше најразлични курсеви и предавања за женското население од градот и околината. (36)

Стеван Мишковиќ за Хигиенскиот завод Скопје, снимил пет здравствено-просветни филма, за период нешто подолг од една година. Тоа е податок кој укажува на неговиот висок професионализам кој се одликува со постојан квалификуван и квалитетен снимателски труд, на кој не му недостига ниту брзина ниту ефикасност.

Голем хендикеп во истражувачката постапка на неговата снимателска дејност за Заводот во Скопје, претставуваше неможноста за комплетен увид на филмовите што тој ги снимил и со чие евентуално дополнително пронаоѓање и презентација би се добила димензија повеќе, како во дорасветлувањето на новите сознанија за филмската активност на Хигиенскиот завод во Скопје така и за неговата снима-телска дејност.

Белешки

- (1) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 7
- (2) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 7
- (3) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 13
- (4) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 13
- (5) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 13
- (6) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 13
- (7) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 13
- (8) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 7
- (9) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 13
- (10) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 14
- (11) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 13
- (12) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 13
- (13) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 4
- (14) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 13
- (15) Павле Константинов - „Хигиенскиот Завод-Скопје“ - Кинотечен месечник бр. 31-32, Скопје 1985 год, стр. 49
- (16) Велимир Дејновиќ - Разговор со С. Никакевиќ по повод снимањето на едукативниот филм за маларијата и тифусот во околината на Скопје во 1930 година - Кинотечен месечник бр. 22, Скопје 1980 год, стр. 95, 96 и 97
- (17) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 14
- (18) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 6
- (19) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 6
- (20) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 15
- (21) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 15
- (22) Вјекослав Мајцен - „Здравствено-воспитниот филм и филмските врски меѓу Скопје и Загреб“ - Кинотечен месечник бр. 35, Скопје 1987 год, стр. 13, 14

- (23) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 6
 (24) Павле Константинов - „Хигиенскиот Завод - Скопје“ - Кинотечен месечник бр. 31-32, Скопје 1985 год, стр. 50
 (25) Музеј на Револуцијата на Југославија- Белград, Инв. бр. 3945
 (26) Павле Константинов-„Хигиенскиот Завод-Скопје“ – Кинотечен месечник бр. 31-32, Скопје 1985 год, стр. 51
 (27) Југословенски филмски Алманах - Белград 1933 год, стр. 101
 (28) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 6
 (29) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 6
 (30) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 6
 (31) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 15
 (32) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 13
 (33) Велимир Дејановиќ-Разговор со С. Никакевиќ по повод снимањето на едукативниот филм за маларијата и тифусот во околината на Скопје во 1930 година – Кинотечен месечник бр. 22, Скопје 1980 год.
 (34) Павле Константинов – „Хигиенскиот Завод – Скопје“ – Кинотечен месечник бр. 31-32, Скопје 1985 год.
 (35) Весник „Вардар“ – Скопје, број од 7.VIII 1932 год.
 (36) Архив на Македонија, збирка ХЗС – кутија 3

Summary

THE FILM ACTIVITY OF HEALTH ORGANIZATION OF SKOPJE AND THE CAMERA OPERATING WORK OF STEVAN MIŠKOVIĆ

The existence of The Health Organization of Skopje dates back from about 1922. as a health institution with a general purpose. With the intention to expand it's services The Health Organization of Skopje from 1927 makes use as a helpful tool – health-educational films. In the beginning the films were borrowed from The Health Organization of Zagreb and they were presented as a part of the health lectures intended for the population of Skopje and Macedonia. Along with this self promotional activity The Health Organization in the period from 1931 to 1933 was involved with the production of films made by the organization itself in their own photo film studio. In gratitude for the interest of doctor Hloupek, director of the Public medicine department of the organization and the film maker Stevan Mišković in this period there are five films that are made and they are:

1. „Malaria“ 1.161 meters, black – white, silent.
2. „In the Sun and Air“ (about convalescent homes), 400 meters black-white, silent.
3. „Among the Future Housewives“ (about household course) 335 meters, black-white, silent.
4. „The Disease overcomes“ (about typhus), 1.200 meters, black-white, silent.
5. „The Earthquake in the South“ (the catastrophe in the region of south Macedonia, in march 1931), 847 meters, black-white, silent.

Unfortunately today not even one of the above mentioned films has survived completely with the exception and that partially the film „The Earthquake in the South“. The importance of the film has survived completely with the exception and that partially the film „The Earthquake in the South“. The importance of the film activity of the Health Organization of Skopje, (from 1922 to 1941) along with other work can be seen in the number of about four hundred health educational presentation and in the same number of film projects.

Stevan Mišković, (1907-1977) is a film maker whose film work is of great importance in the film activity of Health Organization of Skopje. He is one of the pioneers of the Yugoslavian cinematography educated abroad.

In 1931 he comes to Skopje where he works as a film maker for The Health Organization in the photo-film studio and in a period of less than two years he makes five health-educational films in varied lengths. He stood out with his true professionalism, talent, authenticity worked with speed in his films with which he left a marking point of historical and cinematographic importance in the period between the wars when we look at the film activity of the Health Organization of Skopje.

Résumé

L'ACTIVITE CINEMATOGRAPHIQUE DE L'OFFICE POUR L'HYGIENE – SKOPJE ET LES ACTIVITES D'OPERATEUR DE STEVAN MIŠKOVIĆ

L'existence de l'Office pour l'hygiène – Skopje, remonte à 1922, époque où il était une institution de santé de genre très général. Afin de rendre son activité populaire, l'Office depuis 1927, se sert comme moyens auxiliaires, de films destinés à l'éducation de la population.

Dans un premier temps, c'étaient des films prêtés par l'Office de Zagreb, présentés par la suite comme une partie des conférences sur la santé et destinés à la population de Skopje et de la Macédoine.

Outre cette activité sui generis, l'Office pour l'Hygiène Skopje, dans la période entre 1931 et 1933 est occupé de sa propre production de ce genre de films dans le cadre de son Atelier de photo-films. Grâce à l'engagement du docteur Drago Hloupek, chef de la Section socio-médicale de l'Office et de l'opérateur Stevan Mišković, durant cette période, on a tourné 5 films de 55 mm.

1. Malaria 1.161 m, Nr.B.muet,
2. Au soleil et en plein air (travail des stations curatives) 400 mètres, Nr.B. muet,
3. Parmi les futures maitresses de maison (travail et leçons pour les maitresses de maison) 335 m, N.B. muet
4. La contagion gagne (sur le typhus) 1.200 mètres, Nr.B. muet, et
5. Tremblement de terre au Sud (sur la catastrophe dans les régions au sud de la Macédoine en mars 1931) 847 mètres, Nr.B. muet.

Malheureusement, aucun de ces films n'est conservé dans sa totalité, sauf une partie du „Tremblement de terre au Sud“. Mais, l'importance de l'activité filmique de l'Office de Skopje entre 1927 et 1941 est, entre autres, confirmée par le nombre de plus de 400 conférences pour la population et du même nombre de projections.

Stevan Mišković (1907–1977) est la personnalité dont le travail comme opérateur est d'une importance très grande pour l'activité filmique de l'Office pour l'hygiène de Skopje.

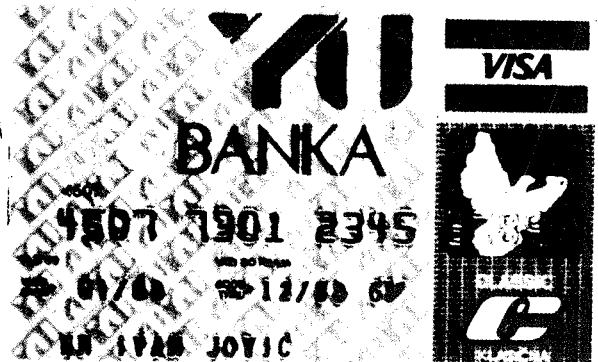
Il est l'un des pionniers de la cinématographie yougoslave, instruit à l'étranger.

C'est en 1931 qu'il vient à Skopje et commence à travailler comme opérateur de l'Office dans l'Atelier de photo-films. Durant une période de moins de deux ans, il réussit à tourner 5 films à caractère éducatif.

Ses caractéristiques sont: le haut niveau de professionnalisme, l'originalité, le talent et la vitesse dans le travail. Il a laissé des traces durables d'une valeur historique et cinématographique sur la période de l'entre deux guerres, alors que se manifestait aussi l'activité filmique de l'Office pour Hygiène – Skopje.



Е сè што ви треба



**ЈУГОСЛОВЕНСКА
ИЗВОЗНА И КРЕДИТНА БАНКА ДД**

Борис Ноневски

КАМЕРНИОТ КИНОПРИКАЖУВАЧ ПАНДЕ ХРИСТОВСКИ ОД РЕСЕН

УДК 791.45-051(497-17)
Кинопис, 2(2), с. 28-30, 1990

Населението од Преспа помасовните контакти со филмот ги има направено пред Првата светска војна. Бидејќи тој крај е со стара печалбарска традиција, првите средби со новата уметност се случиле во земјите на (македонската) економска емиграција. Луѓето, поправо печалбарите од тој крај, учествуваат како посетители во кино публиката на Соединетите Американски Држави, Канада, Австралија, западно-европските земји и Турција. На домашен терен, спрема досегашните сознанија, преспани првпат со живите слики ќе се соочат за време на Првата светска војна. Тогаш за заднински стационираните единици на странските војски се давале кино претстави на кои присуствувало месното население. Таква дејност е регистрирана во селото Рајца, каде што постоел кино-театар. По завршувањето на војната, како и во многу други краеве на Македонија, филмот бил посредуван низ мисиите на патувачките кина. Низ таа форма филмските вредности ќе се пласираат сè до Втората светска војна. Последниот филмосејц во Преспа бил извесен Илија од Струмица, кој прикажувал филмови во „Гупското кафе“, како што ресенчани го викале хотелот на Циганинот Мери. Илија апаратурата и филмовите ги превезувал со магаре и така мобилен, покрај Ресен, ги крстосувал и поголемите преспански села.

Значителен ефект врз обликувањето на кинестетската свест на луѓето од Преспа имал и кинематографскиот живот во Битола. Во тоа време, како што е познато, битолските кина имале богат и разновиден репертоар. Ресенските ученици кои се школувале во Битола, во најголем број на Трговската академија, ги информирале своите врстници за атрактивните



Панде Христовски

филмски остварувања што се прикажувале таму. Пластичните кажувања на ресенските средношколци и магичната привлечност на филмските чудесија ќе мотивираат поголем број младинци честопати пеш да одат во Битола, која е оддалечена над 30 km од Ресен, да го одгледаат „рекламираниот“ филм и пак пеш да се вратат дома.

Посериозни претпоставки за континуирано следење на вредностите на филмската уметност ќе се создадат со потфатот на Панде Христовски (1895–1977 г.). Имено, тој од Истанбул во 1927 година донел кино проектор во Ресен, со желба да отвори кино со редовна филмска програма.

Панде Иванов Христовски е роден во село Сопотско. Со желба да му овозможат подобар живот и перспектива од онаа што ја нудел безизгледниот социјален амбиент на селото, родителите го пратиле кај вујко му Георгија Карапанчевски во Ресен, да работи како чирак во кафеана. Во меѓувреме татко му заминал на печалба во Истанбул да работи како бавчанџија. Во Ресен младиот Панде останал некаде до 1910 година и пред Балканските војни и тој заминал во Истанбул. Го зел другиот вујко Ефтим и го дал да го изучува берберскиот занает.

Во големиот град на Босфорот, како низ целата негова долговечна историја, и тогаш – седно што Турската империја била малаксана – се одвивал богат и динамичен живот. Во него се проникнувале вредности на источниот и за-

падниот свет. Трговијата, која му давала основен белег на тој урбан конгломерат, правела таму да се среќаваат луѓе, идеи, информации и предмети од сиот свет. Истанбул бил космополис. Токму поради тоа и филмот, со целокупниот технолошки ансамбл што го придружува, во својот планетарен поход релативно рано стигнал во градот што се протега на два континента.

Таму Панде Христовски првпат видел филмска проекција и неповратно го маѓепсале чудесијата на живите слики. Секогаш кога ќе му се укажела можност ги посетувал кино претставите. Импресиониран од атракцијата на медиумот и интересот што го покажувала публиката, почнал да размислува и тој во родниот крај да прикажува филмови.

Во Истанбул во тоа време постоела голема колонија македонски печалбари кои работеле како наемни работници, бавчанци, кафеанци, продавачи и други занаетчи. Иселениците одржувале присни врски, а особено се негувало заедништвото и пријателството меѓу печалбарите со иста роднокрајност. Движејќи се меѓу своите, Панде Христовски во Истанбул ја запознал својата сопруга Калина која, како него, била печалбарска ќерка. Во 1920 година се враќа со неа во Ресен за да го сторат чинот на венчавањето и свадбата. Една година потоа – 1921, пак се враќаат во Истанбул, но сега веќе како тричлено семејство. Во меѓувреме му се родил синот Кирил. Во вториот наврат во градот на Босфор, Панде останал уште седум години. Тогаш уште повеќе се интимизирал со прикажувањето филмови. Успеал да ја совлада уметноста на ракувањето со киноапаратурите, како и во отстранувањето на оштетувањата на филмската лента.

Пред повторно и дефинитивно да се врати во Ресен, во 1927 година набавил кинопроектор „Чарлс Урбан Биоскоп“. Намерата му била во Ресен да отвори постојано кино и да прикажува филмови. Но, по враќањето во татковината, Панде Христовски ќе се соочи со тешко решливи проблеми во остварувањето на својот потфат. Би се рекло, проблеми повеќе од техничка природа. Прво, во Ресен не можел да најде и да изнајми адекватен објект за јавно прикажување филмови, а не бил ни во состојба да се впушти во авантурата сам да гради кино. Второ, во тоа време градот не бил електрифициран и таа пречка уште повисоко се издигнала пред желбите на првоприкажувачот на филмови од Преспа.

Од тие неволји не му малаксала љубовта кон филмот и кон желбата да ги оживува сликите од филмската лента. Христовски својата апаратура ја адаптирал да работи на акумулатор и на тој начин делумно успеал да елиминира, поправо да амортизира, една објективна околност што го спречувала да си ја оствари замислата.

Велиме делумно, затоа што така адаптираната апаратура ја изгубила силата на дегажирањето на сликата врз филмското платно. Како таков, кинопроекторот можел да служи само за камерни проекции. И такви Панде Христовски ќе прикажува. Негова публика најчесто ќе се членовите на семејството, а на семејните и другите празници филмови прикажувал и за блиските роднини и пријатели. Во летните месеци проекциите ги правел во куќниот двор. Тогаш аудиторумот бил најголем, зашто пред екранот се собирале и соседите и другите минувачи.

Акумулатори за кинопроекторот, Панде Христовски набавувал од ресенските возачи со кои одржувал пријателски врски. Тие го снабдувале и со сијалички од автомобилските светилки кои Христовски ги вградувал во апаратурата и ги ползувал како ламби за проекција. Возачите, пак, од своја страна имале големо разбирање за неговата пасија. Честопати му носеле свежо наполнети акумулатори од Битола.

Филмовите што ги прикажувал Панде Христовски, исто така, ги купил од Истанбул. Тоа бил почетен фонд од десетина документарни и играни остварувања, кои Христовски сметал дека ќе му се доволни да ја започне дејноста. Неговиот син Кирил се сеќава дека меѓу нив имало и еден документарен филм за Истанбул и Босфор со сквенци за морето, пристаништето и бродовите. Бидејќи не развил интензивна прикажувачка дејност, Христовски не го обновувал фондот на филмови. Но, и покрај тоа што останал на почетниот репертоар, поради повремени проекции, а пред сè, поради тоа што во тоа време филмот по себе, како естетско-технолошка иновација, носел дополнителна привлечна моќ, камерната публика секогаш со нетрпение ги очекувала и со внимание ги следела проекциите.

Таквите задоволства Панде Христовски на своите домашни, роднини и пријатели им ги приредувал сè до почетокот на Втората светска војна. Последната проекција на своето „Урбан кино“ ја извел во 1940 година. За време на окупацијата кај луѓето се наметнале потреби од друг вид – како да се преживее и да се избори слобода. На народот не му било до разнота. А и домашното кино во Ресен добило „конкурентација“. Имено, Германците во хотел „Америка“, одвреме навреме, приредувале филмски проекции за својот офицерски персонал на кои го повикувале месното население, но одзивот бил мал. Заради претресите кои биле зачестени постапки на окупацискиот репертоар кон месното население, Панде Христовски морал да го крие својот кинопроектор. Апаратурата војната ја поминала притаена во неговата плевна, но од неа излегла со доста оштетувања.

По ослободувањето, во Ресен, како впрочем и во другите места, сосема се изменија животните околности. Силниот бран за социјална и

културна еманципација, кој беше подигнат од социјалистичката власт, во Ресен ја донесе најмодерната зграда во земјава за прикажување филмови, опремена со современи апаратури. „Урбан киното“ на Панде Христовски, и покрај тоа што учениците на неговиот син Кирил во ресенската гимназија го оспособија за прикажување, го наросила патината на времето и почнало да добива значење и важност на културно-историски предмет. Неговиот сопственик, пак, и понатаму продолжи да се занимава со уката што ја имаше стекнато во мегалополисот на Босфор – берберскиот занает. На Панде Христовски не му се оствари желбата на своите проекции да собере масовна публика и професионално да се занимава со киноприкажувачка дејност. Меѓутоа, и во онаа мерка во којашто ја реализира својата намера, тој соучествуваше во обликувањето на филмската култура кај нас.

Неговата дејност се влева во еден ток на проникнување на филмот во Македонија кој спрема својата зачестеност може да се определи како културолошка појава. Имено, во повеќе места во Македонија (Битола, Скопје, еве сега и Ресен) во повеќе семејства се приредувале камерни претстави. Поради нивната зачестеност меѓу двете светски војни, тие пројави можеме да ги именуваме како релевантен социокултурен канал, низ кого дотекувале филмските вредности кај нас. Тоа прво, а како второ сознание, наспроти досега фиксираниите факти кои упатуваа на заклучок дека ние во филмското време влеговме со влијанијата од западноевропските земји, случајот на Панде Христовски искусствено покажува дека културната комуникација на подрачјето на филмот, односно неговото доселување кај нас, доаѓало од пошироки простори, кои допрва треба да се истражуваат.

Summary

THE CHAMBER CINEMA MANAGER PANDE HRISTOVSKI IN RESEN

The people of Prespa got their first exposure to film before and during World War I. The conditions for presenting films would improve in 1927 when Pande Hristovski (1895–1977) from Istanbul bought a film projector and films and brought them in Resen. Once he accomplished this ambition he faced two insurmountable difficulties. First Resen didn't have adequate facilities for commercial screening of films and second Resen didn't have electricity. The problem of electricity Hristovski will solve by adapting the projector to work from a battery, and instead of strong projection lights the film will be projected with head light from an automobile. The wish to animate an auditorium still will not be fulfilled but he is still persuant of his dream. His first audience was made up of his family, close relatives and friends and he begins to show the films he brought from Istanbul. These presentations Hristovski showed at family events and other holydays and also at other times. In the summers in the yard of his house he presented his films to larger audience, and the regular audience were his neighbors and other people from the town.

Pande Hristovski presented his film since this manner up to the begining of World War II and during the war the presentations were stopped. After the war the town of Resen agquired modern film facilities with up to date equipment and the equipment of Pande Hristovski will become a museum piece on which one could still give life to film.

Resumé

PROJECTIONISTE EN PRIVÉ: PANDE HRISTOVSKI DE RESEN

La population de Prespa a noué les premiers contacts avec l'art du film avant et au cours de la Première Guerre Mondiale. Des conditions plus sérieuses pour les projections des films seront créées en 1927 quand Pande Hristovski (1895-1977) fait venir d'Istanbul à Resen un projecteur et des films.

Pourtant, lors de la réalisation de son idée, il s'est heurté à deux obstacles insurmontables. D'abord, la ville ne disposait pas d'un bâtiment convenable pour des projections commerciales et puis, l'agglomération n'était pas électrifiée. Hristovski allait trouver la solution du problème de l'énergie électrique en faisant adapter le projecteur à des batteries; au lieu de forts réflecteurs, il allait éclairer l'image de la bande par des feux d'automobile. Son souhait d'animer un grand auditoire ne se réalise pas, mais il ne renonce pas à la démonstration de la magie du film. Devant un public réduit, constitué des membres de sa famille, des cousins et amis, il commence à présenter les films apportés d'Istanbul. Hristovski présente ses films pendant les fêtes de , famillet et autres pendant des visites. En été, dans son jardin, l'auditoire est plus nombreux, composé des voisins et d'autres concitoyens. Pande Hristovski pratique cette activité jusqu'au commencement de la Seconde Guerre mondiale. Pendant la guerre, le projecteur et les films ne bougent pas. Après la libération, la ville de Resen est dotée d'une salle de cinéma des plus modernes et d'un appareillage de pointe pour l'époque, alors que l'équipement de Pande Hristovski est devenu un objet objet de musée, sur lequel on peut toujours rendre vivantes les images filmiques.

БЕЛЕШКИ ЗА ЖИВОТОТ НА ЕДЕН АГФА-МАН

(кон животот и делото на Благоја Поп Стефанија, еден од пионерите на филмот во Македонија)



Женско оро – Викторија Поп Стефанија втора од лево

Д-р Волф Ошлис, виш научен соработник во Федералниот институт за изучување на источните земји од Керпен крај Келн, во повеќе наврати престојувал во Охрид. Ја проучувал културната историја на оваа древна престолнина на словенската писменост и воедно се восхитувал на божествената убавина што го опкружувала. Во летото на 1980 година, г. Ошлис повторно се нашол во Охрид со податокот дека во овој град би требало да живее стар фотограф, кој меѓу двете светски војни, преку својот фотографски дуќан, бил застапник на компанијата АГФА за југозападна Македонија. И така, д-р Ошлис се нашол во домот на Благоја Поп Стефанија, таму некаде крај езерскиот брег, во близина на Св. Софија, под Долни Сарај. Во дневникот педантниот Германец запишал: „... тој 75-годишен господин е една умна, симпатична, весела и срдечна личност, со големо чувство за семејниот живот“. Репортажата од оваа средба се појави неколку месеци подоцна (декември) во германското списание „Werk Zeitung“, број 4, од 1980 година на страница 10. Текстот, под наслов „Шеќерцијата што стана горд човек на АГФА“, богато илустриран со фотографии, претставува скратена верзија на богатата животна приказна на чичко Благоја Поп Стефанија, таа жива, моторизирана (охриѓани велат: „...постојано е на моторот и со апаратите околу врат...“) фотографска историја на Охридскиот регион.

Ние пак, до Благоја Поп Стефанија стигнавме со еден друг податок – располагаваме со фактот дека кино-аматорот од Прилеп Кирил

„Кога во сончев ден се капете во Охридското Езеро и кога со нагло движење излегувате и ја разбивате за миг водата над себе, околу вас, во круг, на мазната светла површина, се создаваат големи и мали сребрени проѕирни меури. Во секој од нив двојно се огледува сонцето, како две искри со различни големини... Сето тоа трае кратко, како секоја убавина, а се повторува безброј пати...“

Иво Андриќ

Миноски дел од своите филмови ги снимил со 8 mm камера што била сопственост на Благоја Поп Стефанија. Сакавме од овој пријатен старец да дознаеме нешто повеќе за неговото пријателство во Миноски, да дознаеме кога и како ја набавил таа камера, но откривме многу повеќе – откривме вистинска ризница од фотографии за едно одминато време, откривме дека и Благоја снимил повеќе аматерски филмови со 8 mm камера „Мовекс 8“ и пронајдовме делови од тие дамнешни филмски записи. Доволно предизвици за да се зафатиме со проучувањето на животниот пат на Благоја Поп Стефанија којшто, благодарение на својот љубопитен дух, еве, си обезбедува место и во континуитетот на кинематографското творење кај нас, меѓу Манаки и 1947–та.

Животниот пат на Благоја Поп Стефанија започнува со датумот на раѓањето – 3 март 1905 година и ќе се одвива, со мали исклучоци, на релацијата Охрид–Струга...

ОХРИД – СТРУГА ПРВИТЕ ДЕЦЕНИИ ОД XX СТОЛЕНИЕ

Врз градот–историја, древниот Лихнидос, радникот на словенската писменост, градот на Првиот словенски универзитет и седиштето на Самоиловото царство и Охридската архиепископија, градот, за кого во 1670 година познатиот патеписец Евлија Челебија ќе забележи дека е развиено, богато и големо трговско место и ќе го спореди со Дамаск и Каиро, значи врз тој и таков град налегнуваат првите години

од овој век! Во 1886 година рускиот славист архимандритот Антонин ќе запише, под импресија од средбата со охридското крајбрежје: „По два – три века околу езерото ќе има неброено многу градови и населби... Брзоплови ќе заплонат во сите насоки на древната Лихнида...“

Убави желби за едно идно време, а во моментот кога архимандритот ги бележи тие мисли, крајбрежјето охридско–струшко ги живее последните денови на Отоманската империја. Фактите се неоминливи: во првите години од ова столетие Охрид и Охридско биле каза во составот на Битолскиот санџак во Битолскиот вилает. Околицата се граничела на север со Дебарската каза од Дебарскиот санџак и со Кичевската каза од Битолскиот санџак, од исток со Преспа, на југ со Старовската каза од Корчанскиот санџак, а на запад со казите од Елбасанскиот санџак. Во 1900 година целата Охридска каза, со вкупно 105 населени места, имала 60.305 жители. Но, за многу краток период од само две децении, населението од овој регион, како впрочем и од цела Македонија која токму во тој период е средиште на жестоки воени судири, драстично се намалува – гинат илинденци–востаници, гинат војници, умира народ од глад, болести и епидемии, родното огниште го напуштаат, притиснати од немаштијата, цели семејства. Во овој период населението во овој регион е намалено за 7.298 жители. Во текот на Илинденското востание 32 христијански села (од вкупно 75) биле наполно изгорени, а десетина – делумно. До темел изгореле 2.064 куќи, без покрив останале 13.144 жители. По неуспехот на востанието во овој крај останува неговата легенда, војводата Христо Узунов, со својата чета кој се обидува да го заштити голоракниот народ од зулумите и теророт. Христо Узунов, со своите другари, херојски гине во 1905 година, во април месец, само еден месец по раѓањето на синот на Леон и Викторија Поп Стефанија – Благојче (можеби и затоа, на еден од ѕидовите во скромниот дом на чичко Благоја, денес виси голем портрет на овој славен војвода).

Воените дејствија од Балканските војни уште повеќе го разоруваат охридското крајбрежје. Населението талка во длабока сиромаштија, богатиот струшки пазар бавно умира – та, само на неколку километри е поставена демаркациона линија што ја дели, од памтивека, единствената околина на два дела. Тотално разорување на занаетчиството и трговијата! Стариот трговски пат Битола–Охрид–Елбасан–Драч престанал да функционира. Но и покрај поставената граница со Албанија, во 1913 година на Кафасан сè уште нема царинарница, а и граничарите „гледале низ прсти“, па така на пазарот во Струга сè уште можеле да се видат елбасански трговци и солунски Евреи. Последни отчукувања и песната „На Струга

дуќан да имам“ да помине во носталгично сеќавање. Десетина години подоцна, во весникот „Политика“ од 1927 година читаеме: „Повеќе години границата спрема Албанија се држи затворена. И како последица венеат стопанските средишта, граничните градови Призрен, Дебар и Охрид. Чекаат вредните трговци и занаетчи државата, голема и силна, да му дозволи на малиот сосед да помине преку граничната меѓа и да наврати под нивните кепенци за пазарење. Чекале и ја јаделе својата мачна и тешка заштеда. А кога ја изеле, без надеж тргнале по корка леб во нови краишта и непознати места“. И во едно такво немирно, на распаке време, се раѓа и ги минува своите детски и младешки години Благоја Поп Стефанија, фотографската историја на Охрид и Струга, и еден од пионерите на филмот во Македонија.

СЕМЕЈСТВОТО

Благоја Поп Стефанија е едно од деветте родени деца (3 женски и 6 машки) во семејството на Леон и Викторија.

Поп Стефанија е стара охридска фамилија, чии корени, според извесни податоци, се наоѓаат уште во XV век. Куќите на Стефаниовските фамилии се наоѓале во Сарајшче, на денешната улица „Коста Абраш“. Леон, таткото на Благоја, се занимавал со разни занаети – бил чунар, колар, воен лиферант на дрва, одгледувал крави, продавал млеко, работел и како кафеџија, како земјоделец, како превозник со пајтони, а извесно време бил и кираџија и разнесувал стока по пазарите во Струга, Елбасан и Подградец.

Мајката, пак, на Благоја Поп Стефанија, Викторија, потекнува од Струга, од семејството Попоски, ќерка е на Зарче и Василка Попоски. Поради исклучителноста на податоците до кои дојдовме за семејството Попоски (посебно за Викторија и нејзиниот брат Ставре) нека ни биде дозволено да им посветиме поголемо внимание.

Значи, Викторија Поп Стефанија, родена Попоска, е исклучителен народен уметник – изведувач на народното творештво. Нејзиното име се среќава уште во триесеттите години на мноштво текстурални и грамофонски записи на македонски народни песни. Бројни запишувачи и анкетари ја барале нејзината песна, игра, приказна. Баба Вита, како што вообичаено ја викале блиските, е родена на 25 декември 1880 година во Струга. Татко ѝ бил трговец и занаетчија и зборувал повеќе јазици. Викторија имала уште два брата – Јонче и Ставре (роден 1902 година). Дарбата за пеење Викторија, најверојатно, ја наследила од мајка си Василка, која умрела од колера во 1913 година. Постариот брат Јонче бил трговец и меанџија, а помла-

диот, Ставре, фотограф – самоук (со овој занает се занимавал целиот свој живот), боем (убаво свирел на мандолина и пеел) и течно зборувал седум јазици. Викторија била убава, стројна жена, со убав бел тен, со големи сини очи и долга црна коса. Се облекувала елегантно и чисто. Била весела, не ги сакала кавгите, ги сакала и ги почитувала пријателите. Во почетокот на јануари 1900 година Викторија се свршила за охриданиецот Леон Поп Стефанија (иако ниту ден пред тоа не го познавала). Го запознала на денот на свадбата. Сватовите и свадбарската поворка се движеле на релацијата Струга – Охрид по езерото, со чунови. Поради својата блага природа и голема дружељубивост, Викторија ги пленила срцата на охриданиите. Пеела, играла ора, раскажувала приказни и тоа само од задоволство, а не за пари. Нејзиното познавање на народниот мелос набргу почнало да ги привлекува во Охрид собирачите на народни умотворби. Од бројните податоци за ова, (повеќе плочи, тонски записи) за нас е интересен податокот дека во август 1938 година во Охрид престојувала познатата американска пијанистка Естер Џонсон, која направила повеќе магнетофонски записи со Викторија (подоцна е издадена грамофонска плоча со 6 нејзини песни). На ова патешествие г-ѓица Џонсон била опремена и со мала 8 mm филмска камера и со неа направила краток документарен филм за Викторија, за потребите на американската филмска компанија „Парамунт“. По Втората светска војна интересот на нашите фолклористи кон уметноста на баба Вита уште повеќе ќе се засили, па така таа ќе биде еден од најсниманите и најмногу анкетирани народни интерпрети на народното творештво. Нема да ја заобиколат ниту филмските камери. Ќе се појави во неколку документарни филмови, а ќе застане, како епизодист, и пред камерите на првата македонска филмска комедија „Мирно лето“. Постојат индикации дека Викторија филмски е снимена и од други, пред сè странски, интересенти за нејзиниот фолклор.

Помладиот брат на Викторија, како што веќе рековме, бил Ставре Попоски. Боем, љубител на музиката, образован, со познавање на повеќе странски јазици, почитуван струшки занаетчија–фотограф. Фотографскиот занает бил подеднакво развиен и во Охрид и во Струга. Уште во почетокот на векот се појавиле првите (и најстари) пасионирани фотографи, како што се Димитри Митан, Панде Василевски, Митре Михајловски и Митре Нически во Охрид, и Гале Чакар и Сотир Ландро во Струга. Но, прв кој професионално се занимавал со фотографскиот занает по 1918 година бил Ставре Попоски. Инаку, фотографите пред Првата светска војна не биле регистрирани како занаетчи, но во 1920 година било донесено решение да бидат групирани во занаетите и според тоа

требало да полагаат и мајсторски испити. Ставре Попоски со мајсторско звање се здобил по испитот што го положил во Скопје, кај Станковиќ, во 1920 година. Првото „ателје“ на Ставре бил природниот амбиент во градината од домашната куќа. Најмногу работа имало во пазарните струшки денови кога се правеле и по 200–300 моментални портрет–фотографии. Во 1923 година го приспособил долниот кат од куќата за ателје и тука работел до крајот на својот живот. Ставре Попоски, со својот благ карактер и чесното работење станал еден од почитуваните стружани. Работата добро му одела, па така станал и акционер на банката во Струга. Бил добар и ценет мајстор–фотограф, па така Занаетчиското здружение во 1930 година го испраќа на саем во Прага. Во заоставштината на Ставре Попоски откривме еден радиоапарат „Филипс“ и 8 mm кинопроектор „Patnè Baby – magneto“ со сериски број 51197–61910–63155. Овие апарати, според сеќавањата, Ставре ги купил токму на овој свој пат во Прага. Со кинопроекторот купил и повеќе 8 mm снимени кратки забавни филмови, коишто ги прикажувал во кругот на семејството и во фотографското ателје – за пријателите. Благоја Поп Стефанија се сеќава дека имало доста цртани филмови. Тука, на тие приватни



Благоја Поп Стефанија и вујкото Ставре Попоски (1929)

проекции, се среќавале пријателите на Ставрета – Ристо Крле, Никола Плевнеш и други, кои по убавите филмски доживувања вечерите ги продолжувале со убава песна и свирка. Во оваа атмосфера на љубопитниот и боемски дух на вујко си Ставре, во дом каде што дишела убавината и добродетелта, младиот Благоја Поп Стефанија го изучил фотографскиот занает.

ЖИВОТ

Како што веќе рековме, Благоја Поп Стефанија е роден во Охрид, на 3 март 1905 година во деветдетното семејство на Леон и Викторија Поп Стефанија. Започнал да учи кај учителот Ристо Катил (Кузмановски), во училиштето до куката на Климе Поп Стефанија-Герман. Војните потоа го правеле своето – малку учи, па пауза, па нови учители и сè така до 1920 година кога го завршил I клас од прогимназијата. Војната ја донела и големата немаштија, таткото Леон се снаоѓал, а и синот Благојче се снаоѓал – продавал слатки. Во 1922 година заминува во Струга кај деда си Зарче и започнува, од вујко си Ставре, да го учи фотографскиот занает. Кога наскоро вујкото заминува во војска во Сисак (26. пешадиски полк), работата ја водат дедото Зарче и внукот Благојче. „Строго ме држеше дедо ми, – се сеќава Благоја, – чиниш како да бев чупа. Не смеев да се задржам подоцна од 7 часот навечер“. Ателје им беше природниот амбиент на градината зад куката. Светлосен извор беше – природниот, сонцето. Па така, сликањето требаше да се заврши некаде до 2–3 часот попладне. Напорно беше, особено во пазарните денови. Две слики – 12 динари! Но најинтензивен период беше пред Велигден, кога печалбарите, дојдени дома по Митровден, требало да ги обноват личните карти и да заминат повторно на печалба. Во тие денови дневно се сликале меѓу 200 и 300 луѓе. Во 1923 година е направено фотографското ателје, со релативно добри услови за работа. Благоја кај вујко си, во Струга, работел до 1925 година, кога се враќа во Охрид и дома, во името на вујкото, работи како фотограф. Во 1929 година Ставре Попоски отвора фотографски дуќан во Охрид, на улицата „Михајло Пулун“, во правец на гимназијата. Тука Благоја започнува голем „бизнис“. Оди по околните села и други населби каде што има училишта и ги слика учениците со професорите. До есента 1929 година успеал да сними околу 70 училишта. Потоа заминува во војска: Скопје – 18 месеци, во III воздухопловен полк и 6 месеци во Петроварадин, во Нови Сад. Во војската е распореден во фото секција, каде што работи заедно со Гога Поповски и Владо Арсиќ. Во истото тоа време, во истата касарна (скопскиот стар Аеродром), но во авто-одредот, е Кирил Миноски од При-

леп. Тука започнува едно убаво и долго (за цел еден живот) пријателство. Кирил се восхитува од фотографската уметност на Благоја, а Благоја се восхитува од големата артистичка и ликовна дарба на Кирил. Ги соединува љубовта кон убавото и големиот љубопитен дух.

Благоја се сеќава: „Слава на Мината (Кирил Миноски) беше Петковден. Ниту една година не ја пропуштив! Се сеќавам, една година времето беше многу лошо, врнежливо, јас се натоварив со 20 kg риба, го „јавнав“ моторот и правец – Прилеп. Кај Ресен ме фати пороен дожд. Преспав во Јанкоец, утредента, со рибите, во автобус до Битола, а потоа со воз до Прилеп. Мината се чуди – како по ова невреме да доаѓам?! Пријателството си е пријателство. Кога почина Мината, јас бев болен, ама реков – ако треба и со кревет, ама одам за Прилеп“.

Во воената фото секција, покрај секојдневното фотографско бележење на војничките активности, Благоја посебно работи со големите фото апарати „фокус 25“ за снимање од авиони. Времето поминато во војска и работата во фото секцијата уште повеќе го оформува и изострува фотографското око на Благоја. По враќањето од војска, во 1932 година, Благоја продолжува да работи во дуќанот на вујко си Ставре, но интензивно се подготвува да го полага мајсторскиот испит. И на 9 февруари 1934 година, пред испитната комисија во состав: судијата Саво Поповиќ, како претседател, и членовите Димитрија Митан и Тодор Маленко, Благоја Поп Стефанија го положува мајсторскиот испит од фотографскиот занает и добива МАЈСТОРСКО ПИСМО, како доказ за стручната подготовка во смисла на Законот за дуќани.

И веќе кон крајот на месец март истата година Благоја го отвора дуќанот ФОТО-ТУРИСТ во една еднокатна зграда, на самиот езерски брег (меѓу сегашната Дирекција на „Охридско лето“ и Летница – зградата повеќе не постои, тука е пробиена улица). Уште истата година, преку југословенскиот застапник на АГФА Драго Швевли, го добива застапништвото на АГФА за југозападна Македонија. Во 1935 година го проширува дуќанот. Слика во ателјето за разни потреби на населението, со фотографски апарати околу рамо, и со долгогодишниот свој придружник – моторот, крстосува по поблиската и подалечна околина снимајќи сè што се случува. Ја бележи историјата, ги овековечува човечките судбини.

Од фирмата АГФА добива фотографски филмови и туристички фото апарати што им ги продава на туристите, претежно странци. Во 1937 година од истата фирма ја добива 8 mm филмска камера МОВЕКС 8 и неколку касети 8 mm филмови. Љубопитството е големо и наместо да ја изложи камерата за продажба, тој ја купува за себе. Ги снима рибарите, семејството,

ги снима капачите на градската плажа, го снима откривањето на споменикот на крал Александар... Истата таа година, на покана од својот пријател од Прилеп Кирил Миноски, оди во Прилеп за да направи повеќе фотографски снимки за активностите на противпожарното друштво. Покрај фотографските апарати, тој ја зема со себе и камерата. По завршената работа се враќа во Охрид, но камерата ја остава кај Мината, за и „тој малку нешто да сними“. Од тој момент, па сè до окупацијата, кога му ја продава камерата на д-р Здравев од Прилеп, камерата ќе минува наизменично низ рацете на двајцата пријатели, бележејќи ги низ својот објектив филмските „игри“ (записи) на Благоја и Мината. Продажбата на „МОВЕКС 8“ ќе биде крај на краткото, но интензивно дружење на Благоја со аматерската филмска камера. Од тој период останала делумно сочувани филмските записи на Благоја Поп Стефанија кои ние условно ги именуваме како „Споменик“, „На плажа“, „Слет“ и два кадра од записот „Скијачи“.* Другите филмски материјали за коишто Благоја ни раскажуваше (на пример – охридските рибари) досега не се пронајдени. Оваа краткотрајна „авантура“ не му попречува на Благоја да се занимава со својата основна професија – фотографскиот занает. Дуканот ФОТО ТУРИСТ редовно работи. Во 1943 година Благоја, од слободна Дебарца, добива специјална порака и нарачка од легендарниот командант на Дебарца Петар Пирузе-Мајски – фотографија на Тито! Благоја треба, во што е можно покус рок, да ја умножи во 200–300 парчиња. И покрај големиот ризик (дуканот бил во самиот центар на градот, па во него често навраќале бугарски војници) Благоја навреме и успешно ја извршил задачата. Кога зборува за оваа епизода од својот живот тој не може да ги одбегне интензивните сеќавања за командантот Мајски, со кој другарувал и по ослободувањето. Впрочем, секоја фотографија во неговата навистина богата архива има своја историја, своја приказна и Благојче за тоа сака надолго и нашироко да расправа. Во овие сеќавања му помага и Невенка, неговата стамена и пријатна сопруга, (ќерка на учителот Коста Лештар) која исто така работела во фотографскиот дуќан – работела во лабораторијата и била добар ретушер. Но, и сликала! Одевала во турските куќи и ги фотографирала анамите.

По ослободувањето Благоја продолжува со работата во дуќанот, сè до 1948 година. Таа година стариот фотографски дуќан ФОТО ТУРИСТ е национализиран. Благоја и жена му Невенка не се откажуваат од својата работа – работат дома и штедат пари за нов дуќан. Оваа желба им се остварува во 1952 година, кога купуваат дуќан во главната улица „Маршал Тито“, го именуваат со старото име ФОТО ТУРИСТ, повторно работат со аґфа материјалите

и сè така до 1983 година, кога, притиснати од годините, се повлекуваат од професионалното фотографско работење. Но тоа не значи и збогум на фотографијата – и дома, сетика ќе се најде нешто да се пресними, да се зголеми, но и да се среди богатата фотографска историја на Охрид и Струга. Убави пензионерски денови минуваат Благоја и Невенка во куќата крај езерото, таму под Долни Сарај, пречекувајќи и испраќајќи катадневно познаници и пријатели со кои честопати и се застапува пред објектите на старите фотографски апарати. За спомен!

ФОТОГРАФСКА РИЗНИЦА

Речиси е невозможно да се одреди точниот број фотографии и фотографски негативи во архивата на Благоја Поп Стефанија, човек кој целиот свој живот го посветил на фотографската уметност. Неопходни ќе бидат понатамошни темелни истражувања, кои ќе треба да ја одредат вистинската вредност на оваа своевидна фотографска историска и културна ризница. Ние пак, во оваа пригода, кога сакаме да го акцентираме филмско-аматерското хоби на Благоја Поп Стефанија, не можеме така едноставно да го одминеме, а да не фрлиме барем за миг, еден поглед во тоа непроценливо фотографско богатство. А тој поглед, иако површен, ни открива дека имаме работа со одличен познавач на фотографскиот занает, со човек кој поседува очигледен усет за просторно обликување на фотографската глетка, со чувство за детаљ, со љубопитство да го открие она што ние, обичните набљудувачи на природата и луѓето, не сме во состојба да го откриеме.

Благоја Поп Стефанија се бавел со занает кој е класифициран во занаети за лични услуги – сликал поединци и групи за нивни потреби. Тоа е основната и би рекле, рутинска, работа. Но и тука доаѓало до израз љубопитното око на мајсторот. Да започнеме со најстарите фотографски снимки што Благоја ги работел за потребите на училиштата од околните села. Тоа се групни снимки на учениците со професорите и во оваа пригода ги земаме како пример фотографииите од селата Велмај, Велгошти, Требеништа и Арбиново. Благоја очигледно не се задоволувал само со една снимка, што е вообичаено да се прави пред зградите на училиштата, туку групите ги снимал повеќепати и тоа во различни амбиенти кои ги опкружувале зградите. Така, гледајќи ги денес овие фотографии можеме да добиеме комплетно просторно сознание за местоположбата на споменатите училишта и нивната околина. Со филмски јазик – кружно панорамско снимање!

* Филмовите се чуваат во Кинотеката на СРМ под број 2680 D 36/3.

Друг пример се фотографиите од бројни свадби. На секоја од овие фотографии откриваме детали од адетите или пак од простор-свадбарите сместени во амбиентите на старата градска архитектура во Охрид или Струга, па така денес може да се прави вистинска реконструкција на одредени улици и простори. Работата во ателјето, каде што луѓето доаѓаат да се портретираат, како што рековме е рутинска работа. Но со око на искусен фотограф, Благоја откривал кај своите познајници и муштерии интересни карактеристики на лицето, па тоа го користел за да направи извонредни студиски портрет-фотографии. Пред нас е, на пример, фотографијата на старецот Петре Темјановски од село Велмај, снимен во ателјето на Благоја – сета убавина, сета љубов и благодарност што легнала врз лицето на овој стогодишник, сите овие карактеристики, Благоја со извонредна игра на светлото уште повеќе ги потенцира па така пред нас, како да е симнат од големите светски фотографски списанија, седи достоинствен старец, со луле во десната и бастун во левата рака, во својата Велмајска носија и со сета животна мудрост врз лицето. Значаен и интересен фонд претставуваат сериите фотографии што Благоја ги снимил екстериерно – било да се тоа разни простори од пребогатиот охридски и струшки амбиент, било да се разни настани, личности и сл. Се чини дека секој агол од пребогатата охридска и струшка архитектура има свое место во оваа фотографска збирка. Старите занаетчи со своите дукани се тука, рибарите се тука, па и охридските боими во 1933 година снимени пред најстарата продавница за риби во Охрид и пред Имарет се тука – пред објективот на Благоја. Градската плажа со интересните и за тоа време светски моденски кабини, па група студенти и интелектуалци (Борис Бојаџиски, инж. Ацо Кожински) пред автобусот што сообраќал од Чинарот до плажата, па оркестарот од 46. полк пред пештерата под Долни Сарај, па разните циркуски шатори кои обично се сместувале кај Крст џамијата, па охридскиот шеик и дервишите сè така до бележењето на настаните од ослободувањето на Охрид и Струга. Нашето внимание го привлекоа и неколкуте серии фотографии – железничката станица во село Подмолје каде што се делела пругата за Охрид и Струга со малото (предвоено) вовче, со интересните секојдневни амбиенти во неа (селани, носии, војници, чиновници), потоа возот што го превезува багерот за копање на Црни Дрим (1924 г.) и толпата народ што го пречекува ова чудо што го порачал претседателот на општината, д-р Владимир Каваев итн. Своевидни, така да кажеме, фото-репортажи се фотографските серии од два настани – Меѓународниот хидробиолошки конгрес (1934 г.) и Студентската колонија во Калишта (1938 г.). Благоја Поп Стефа-

нија добил задача да го фотографира целиот тек од престојот на околу 200 гости од целиот свет на спомнатиот конгрес и тоа од нивното доаѓање во Скопје, посетата на манастирите на Скопска Црна Гора, па потоа патувањето кон Охрид, преку живописните предели на Маврово, долината на Радика, манастирот Св. Јован Бигорски, па по долината Црни Дрим, сè до Охрид. Со фотографските апарати тој хроничарски ги регистрирал сите детали од тоа патешествие, потоа ревносно го фотографирал и текот на Конгресот, како и другите активности на гостите во Охрид. Втората значајна фотографска колекција е онаа создадена во текот на летото 1938 година, кога во Калишта се наоѓала студентската колонија. Оваа колонија била летен центар на напредното движење, тука се собирале голем број млади македонски комунисти и напредни млади луѓе (меѓу нив бил и Страшо Пинџур), кои преку разни приредби и предавања ги ширеле напредните идеи меѓу месното население. Благоја бил секојдневно со нив и од ова дружење, како значајно историско сведоштво, се останати дузината фотографии за активностите на оваа летна студентска колонија.

Кога зборуваме за фотографската архива на Благоја Поп Стефанија не можеме да ги заобиколиме бројните фотографии кои тој ги направил за време на отслужувањето на воениот рок, особено оние од фото лабораторијата, снимките направени од авион, па оние од разни воени вежби и свечености и слично.

Во оваа пригода не е можно да се заобиколат и неколкуте серии фотографии кои „дишат“ со една извонредна поетичност, било да се работи за импресионистичката серија за преспанските рибари, било да се работи за сонамбуличните глетки на разбрануваното езеро (оваа серија наречена „Брановите на Охридското Езеро“ има добиено специјална награда од компанијата АГФА) или пак за трепетната и разбранувана убавина на женските старински ора пред далгите на езерската шир. И сето ова не нè изненадува, туку само, по којзнае кој пат, нè восхитува – човекот чиј животен век минувал крај вековната убавина на Охрид, не можел а да не го запре (еднаш, сто, илјада пати) тој миг на убавината преку објективот на своите фото апарати – како магија, како нестварна убавина „што трае кратко... а се повторува безброј пати...“ (Андриќ). Благоја ја сакал добрата книга, но тешко дека во времето помеѓу двете војни до него допирала некоја литература од ликовните уметности па оттаму и сознанието дека само окото на искусниот мајстор-фотограф, инстинктивно ја издвојувал таа убавина, ја обликувал, па ние денес, можеби таму некаде далеку, откриваме (или тоа ни се наметнува) глетки од француските импресионисти Моне и Писаро. Претенциозно, би рекол некој, но тој

впечаток го понесовме уште од моментот кога првпат ги видовме овие фотографии.

ФИЛМСКИТЕ ЗАПИСИ ОД МОВЕКС 8

Своите први средби со подвижните слики Благоја Поп Стефанија ги доживува во старото охридско кино на семејството Петковски. Подоцна, за време на отслужувањето на воениот рок, во дружењето со Кирил Миноски со занес ги слуша приказните на Мината за светските филмски ѕвезди, за сè она што овој исклучителен прилепчанин го има дознаено од светските списанија за филм. Двајцата сонуваат еден ист сон – еден ден, барем за миг, да им се најде во рацете тоа чудо на техниката што го бележи животот онаков каков што е – во движење. Оваа желба се остварува во 1936 година, кога компанијата АГФА, на својот претставник Благоја Поп Стефанија, му испраќа мала 8 mm камера МОВЕКС 8 со неколку касети филмови. Љубопитноста на Благоја ќе биде поголема од печалбата, па затоа, наместо да ја продаде, тој ја купува за себе и со тешко срце ќе ја продаде дури кога за време на окупацијата немаштијата

ќе зачука и на неговата врата. Како што веќе рековме во почетокот, со оваа камера Благоја ќе го сними целокупниот свој мал опус аматерски филмови, а Кирил Миноски од Прилеп ќе сними исто така со оваа камера значаен дел од своите „мали“ филмови. За жал, многу малку е сочувано од она што Благоја го снимил – денес пред нас се двата кадра од записите „Споменик“ (1937) и „Скијачи“ (1941–42), четири кадри од „На плажа“ (1938) и се чини дека најкомплетен е филмот „Слет“ (1940). Сознанијата што ни се наметнуваат по гледањето на овие записи може да се сведат на следното: Благоја бил љубопитен да ги истражи можностите на камерата, снимал онака како што чувствувал, без некое познавање на филмските законитости.

Од записот „Споменик“ се останати само два кадра и очигледно од непознавање материјалот е делумно осветлен и е речиси неупотреблив. Првиот кадар е споменикот снимен во швенк од горз надолу, а потоа следува швенк, оддесно налево, по насобраните луѓе. Камерата е немирна. Од вториот запис „Скијачи“ се сочувани исто така два кадра – многу нејасни, со контури на скијачи на белата снежна површина. Досни-



Кадар од филмот „На плажа“ (1938), изворен материјал

мувањето на овој запис го завршил, со повеќе кадри, Кирил Миноски.

Филмскиот запис „На плажа“ има четири кадри и веќе покажува дека Благоја стекнал искуство во снимањето со камерата. Записот започнува со еден општ план на плажата, швенк по капачите, а потоа камерата следи едно дете кое влегува во водата. Вториот кадар е една вистинска „мала приказна“ – општ план, жена влегува во водата, доаѓа до детето, го зема за раце и го турка кон брегот, се приближува чамец, жената влегува во него, детето излегува од водата и кадарот завршува онака како што започна – поглед кон капачите. Една убава мала игра во еден кадар. Во третиот кадар, во општ план, го гледаме чамецот како се оддалечува од брегот, а веќе во следниот и последен кадар камерата статично ја регистрира играта на две деца со песок на самиот брег до езерото.

Во филмот „Слет“ Благоја веќе користи повеќе можности што ги дава камерата – имаме и општи и средни планови, мирно панорамско снимање, со фиксирање на значајните детали. Овој филм има вкупно 13 кадри, со кои е реализиран севкупниот настан на еден слет што се одвива на кејот покрај езерото во Охрид. Филмот започнува со еден општ план што ја назначува ситуацијата – вежбачи, народ околу нив, а во заднина градби кои ја назначуваат местоположбата каде што се изведува слетот. Камерата понатаму ги бележи во веќе спомнатите планови и швенкови сите вежбачи – машини фискултурци, детски и женски вежби, на крајот филмот за да заврши со еден импресивен општ кадар на вежбачи на разбој.

Благоја Поп Стефанија ни раскажуваше дека со оваа камера ги снимил охридските рибари, потоа направил и неколку фамилијарни филмски записи, но за жал, тие материјали до денес не се пронајдени.

* * *

И што да се каже најодзади за еден ваков богат и интересен животен пат каков што е овој на Благоја Поп Стефанија? Може само да ја повториме констатацијата дека со неговата богата фотографска збирка ги забележал времето и животот што ги живеел и тоа останува како еден незаобиколен факт за историјата и дека со својот мал, но значаен аматерски филмски опус, го збогатил констинуитетот на македонскиот филм.

ИЗВОРИ И КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

- Тонски и видео запис – интервју со Благоја Поп Стефанија во 1987 г. и 1990 г. (И. П.)
- Обработка на филмовите „Споменик“, „На плажа“, „Скијачи“ и „Слет“ во 1990 г. (И. П.)
- Фотографска и друга архивска граѓа од Благоја Поп Стефанија
- Драги Стефанија: ВИКТОРИЈА ПОП СТЕФАНИЈА (студија), книга 1, издание на Заводот за заштита на спомениците на културата и Народен музеј од Охрид и Народен музеј „Д-р Никола Незлобински“ од Струга, 1987 г.
- Д-р Павле Митрески: ЗАНАЕТЧИВСТВОТО ВО ОХРИДСКО-СТРУШКИОТ РЕГИОН 1918–1970, издание на НИО „Студентски збор“, Скопје, 1983 г.
- ОХРИД И ОХРИДСКО НИЗ ИСТОРИЈАТА, II книга, издание на Институтот за национална историја – Скопје и Општинското собрание на град Охрид, Охрид, 1978 г.
- ТВ документарен филм 9x6, ТВ Скопје, емитиран во април 1986 г.

Summary

NOTES ABOUT THE LIFE OF ONE AGFA-MAN

(on the life and work of Blagoja Pop Stefanija, one the pioneers of Macedonian film)

Blagoja Pop Stefania is one of the pioneers in Macedonian film and with his 8mm amateur film recordings insures his worthu place in the cultural history of Macedonia.

Born on March 3th, 1905 in Ohrid, the son of Leon and Victoria Pop Stefania. His father was a small trader and his mother Victoria was known as an folk artist – in the history of song and dance. About his mother there were many documentary films, before World War II and after the war. An interesting fact is that in 1938 her singing was recorded on film by the American pianist Esther Johnson. Her brother Stavre Poposki (from Struga) was one of the earliest photographers in this region. Blagoja Pop Stefania from 1922 to 1925 studied under his uncel's tutelage. After his apperianceship and after successfully passing the trade test in 1934 Blagoja was totally dedicated to photography. In Ohrid he opened his own photo studio „Tourist“ and with a few small interruptions he worked until his retirement in 1983.

Blagoja Pop Stefania worked exclusively with the firm AGFA and was the firm's representative in the south – west Macedonia up to 1945. From AGFA he has received many awards and rekognitions in merit of his art-photography. In 1936 he received from AGFA an 8mm camera „Moveks 8“ with which together with his friend Kiril Minoski from Prilep recorded many amateur films. From his films that Pop Stefania recorded with The Moveks the onlu surviving are „Monument“ (1937), „On the Beach“ (1938), „Landing“ (1940) and two shots from the film „Skiers“.

In 1940 Blagoja Pop Stefania sells the camera and that is the end of his film interests.

NOTES SUR LA VIE D'UN AGFA-MAN

(La vie et l'oeuvre de Blagoja Pop Stefanija, pionnier du cinéma Macédonien)

Blagoja Pop Stefanija est un des pionniers du film macédonien, qui, par ses, films d'amateur en 8 mm assure avec dignité sa place dans l'histoire culturelle de la Macédoine.

Il est né le 3. mars 1905 à Ohrid, dans la famille de Leon et Viktorija Pop Stefanija. Son père est un petit commerçant, et sa mère Viktorija, une artiste populaire renommée dans l'histoire de la chanson et de la danse macédoniennes. Plusieurs films documentaires, tournés avant la Seconde Guerre Mondiale et après la libération sont consacrés à sa mère. Une donnée intéressante nous dit que, en 1938 sa chanson a été enregistrée par la pianiste américaine Esther Johnson. Le frère de Viktorija, Stavre Poposki (la famille est de Struga) est l'un des plus anciens photographes de cette région. C'est chez lui qu'entre 1922 et 1925, Blagoja Pop Stefanija apprend le métier de photographe. Après avoir passé avec succès l'examen de maître en 1934, Blagoja se consacre complètement à la photographie. Il ouvre à Ohrid son Atelier „Turist“ et, presque sans interruption travaille jusqu'à sa retraite en 1983. Blagoja Pop Stefanija a travaillé exclusivement avec AGFA et était le représentant de cette maison pour la Macédoine de sud-ouest jusqu'en 1945. Pour beaucoup de ses collections artistiques de photos il a reçu de nombreux prix et reconnaissances, notamment d'AGFA. C'est en 1936 qu'il reçoit de cette société la caméra MOVEX de 8 mm avec laquelle ensemble avec son ami Kiril Minoski de Prilep, il tourne plusieurs films d'amateur. Des films tournés par cette caméra, on a gardé les suivants: „Monuments“ (1937), „A la plage“ (1931), „Dance rythmique“ (1940) et deux cadres du film „Les skieurs“. En 1940, Blagoja Pop Stefanija vend sa caméra et c'est la fin de son activité d'opérateur.



ИНТЕРИМПЛЕКС

БЛАГОЈА ДРНКОВ – ПРЕДИЗВИК ПО НЕОЧЕКУВАНОТО

(продолжение од минатиот број)

По ослободувањето Благоја Дрнков на својата предвоена преокупација, филмот и фотографијата, и ја проширува резонанцата. Филмот, како дејност, за него имал статус на хоби, како и фотографијата со која се занимавал поинтензивно, но сепак во приватни рамки. Во изменетите социјални и политички околности, неговите преокупации доживуваат квалитативна преобразба.

Имено, Благоја Дрнков посветувајќи му се на својот хоби, филмот, определувајќи се за него како за животна професија, ангажманот кој од него произлегува го втемелува во организирањето на повоената македонска кинематографија. На тој начин неговата дејност добива пошироко културно значење. Прво, на индивидуален творечки план, користејќи ги професионалните технички средства, продлабочувајќи ги своите сознанија во областа на технологијата на филмот, тој, особено на полето на документарниот филм ќе создаде вредни и неодоливи дела во македонската кинематографија. Второ, преземајќи ја улогата на основоположник во организирањето на кинематографијата кај нас, тој, со уште малкумина најблиски соработници, ќе ја подели заслугата за современото и културно-продуктивно структурирање на филмската дејност. Резултатот од тој ангажман, покрај создавањето техничка база, обучувањето кадри и организирањето на кино-мрежата, ќе се огледа и низ значајната улога на филмот во изградувањето на македонската култура.

На 3 јуни 1945 година со Уредба на Сојузната влада е донесена одлука да се укинат Филмската секција и Државното филмско претпријатие и да се формира Филмско претпријатие на Демократска Федеративна Југославија, со компетенција на територија на целата земја. Потоа, исто така со уредби, се основани и републички филмски дирекции. Така во 1945 година е основана и Филмската дирекција на Македонија, ФИДИМА.

Основната задача на сите овие дирекции е снимање уметнички, документарни, културно-просветни филмови, филмски новости, дистрибуција на филмовите по целата земја, увоз-извоз и др.

Со потегот основање Филмско претпријатие, се смета дека, конечно, на ова наше поднебје, на извесен начин на филмот му е дадена рамноправност со другите уметности.

За директор на тукушто основаната Филмска дирекција за Македонија е назначен Благоја Дрнков. Несомнено е дека пионерската улога што ја одигрува овој филмски ентузијаст со своите филмски записи, иако на аматерска основа, уште пред војната, е основната причина за неговото поставување на чело на оваа дирекција.

На прагот на едно ново време, во кое започнува да се решава судбината на филмот, за Дрнков започнува нов период во животот, или можеби само продолжува неговата непрекината борба со предизвиците по неочекуваното.

Сè почнува од ништо. Како прва и основна задача е национализацијата на приватните кина по Македонија и прибирањето на сите филмови што се затечени во нив. Дрнков се сеќава дека оваа работа всушност воопшто не била едноставна, луѓето давале отпори, но имало и такви кои сесрдно им помагале во работата. Некои подоцна биле поставувани и како раководители на своите бивши кина.

На овој начин фактички е оформен и првичниот фонд на филмови на Филмската дирекција. Прибирањето на филмовите било сврзано со интересни случки, како што е, на пример, случајот со филмот од село Вевчани кој им го предал киноапаратерот на киното, Шекутковски. Се работело за парче филм од 300 метри, формат 35 mm, но со необична перфорација. Перфорацијата не била од страните, како што е вообичаено, туку помеѓу двата кадра, а во средината со две дупки. Се работело за француски филм. По сите можни испитувања за да откријат за каков феномен се работи, филмот го испратиле во Југословенската кинотека, но и нивните стручни лица не можеле да откријат за каков феномен се работи. Дрнков претпоставува дека филмот и денес се наоѓа во Белградската кинотека.

Во овие пионерски чекори во македонската кинематографија, првите соработници на Дрнков се Мориц Салтиел, кој се грижел за материјалното работење на ФИДИМА и Алек-

сандар Етемовски, кој ги пикирал филмовите. Секавајќи се на овој период Дрнков вели дека тоа биле тешки денови во непрекинато трагање по основни нешта како што се на пр. каква било техника, ако не се земе предвид 8 mm камера на Дрнков со која тој се трудел да ги забележи сите поважни настани.

ПРВАТА ПРОФЕСИОНАЛНА КАМЕРА

Опседнат со желбата за производство на филмови, Дрнков ја користи посетата во Белград, во главната дирекција, за договор околу дистрибуцијата на филмовите, да ги запознае со своите материјали на 8 mm камера и се разбира, тие се доволна препорака да ја добие за ФИДИМА првата професионална 35 mm камера, а со тоа да стане и првиот дописник на „Филмске новости“ од Македонија.

Во овој период, тој, со голема возбуда, не испуштајќи ја камерата од раце, ги прави прилозите за скопскиот парк кој се обновува, за животот кој се враќа во градот и околните села по пустошот што го оставила војната. Така се создадени сториите за фабриката „11 Октомври“, за бербата на афион или пак за алфаветските курсеви, каде што се описменуваат и возрасните и децата, како и за малите албанчиња кои првпат почнуваат да учат на мајчиниот јазик.

Со оглед на интензитетот со кој се одвиваат настаните, на Дрнков му станува сè потешко „да биде на сите страни“. Потребата од нови луѓе е сè присутна. Тој добива задача да пронајдат млади луѓе кои имаат некакви познавања за фотографијата. Изборот паѓа на Трајче Попов, по препорака на Веселинка Малинска, во тоа време одговорна за културата во АГИТ-ПРОПОТ и на Ацо Петровски, кој веќе е поставен за секретар-кадровик на ФИДИМА. Попов е испратен во Белград на курс за дописници за „Филмске новости“. И така кон крајот на 1945 година, по завршувањето на двомесечниот курс, тој станува дописник на „Филмске новости“ од Македонија, а Благоја Дрнков поинтензивно работи на развојот на кинематографијата.

Околу Филмското претпријатие сè повеќе се собираат млади луѓе кои сакаат да се занимаваат со филмот. Во периодот 1946/47 година група млади луѓе заминуваат во Белград, на курс за сниматели. Меѓу нив се и нашите идни мајстори на камерата Киро Билбиловски, Љубе Петковски, Бранко Михајловски и некои други.

Додека полека се работи на школување кадри, проблемот со техниката е постојано присутен. Всушност, освен подвижното кино со кое се вршат филмски пројекти по околните села, претпријатието нема никаква техника.

При едно патување во Загреб во 1946 година, во „Јадран филм“, Дрнков некако успева

да добие монтажна маса, која таму не ја употребувале, и да ја донесе во Скопје. Монтажната маса е всушност и првиот инвентар за производство на филмови во ФИДИМА.

Во овој период тој презема соодветни чекори и од Хигиенскиот завод во Скопје, со кој соработувал уште пред војната, да се преземат сите технички уреди, како што се на пр. камера, машина за копирање, кади за развивање филмови, односно целата опрема од лабораторијата во која Стеван Мишковиќ пред војната ги правел наменските здравствени филмови.

Со овој преземен инвентар од Хигиенскиот завод е оформена филмска лабораторија која е сместена во една просторија зад киното „Култура“, во т.н. Американ палас. Ентузијазмот на луѓето кои стануваат сè побројни е голем и токму во оваа лабораторија започнува да се создава и македонскиот филмски месечник.

Во меѓувреме Дрнков успева за претпријатието да набави професионална камера. Се работи за камерата АСКАНИЈА, која со помош на некој советски разузнавач, инаку пријател на Дрнков, е донесена од Чехословачка. Дрнков доживеал вистинска мала авантура при набавувањето на оваа камера. Кога отишол во Загреб да ја преземе камерата и кога луѓето од „Јадран филм“ дознале за каква камера се работи, започнале проблемите. На сите можни начини колегите од „Јадран филм“ се обидуваат да го убедат дека на ФИДИМА, со оглед на пионерските зафати во производството, не ѝ е потребна таква камера, додека на „Јадран филм“, кој е „позабрефтан“ во тој однос, им е неопходна. Бидејќи Дрнков нема разбирање за нивните „аргументи“, започнала вистинска борба за камерата. „Јадран филм“ се обидел дури и преку ЦК на Југославија да врши притисок за да ја добијат камерата. Во Скопје дури бил испратен и џип во замена за неа. Сепак, сите обиди останале неуспешни. И така ФИДИМА се здобива со нова камера, а Благоја Дрнков ги прави првите снимки со неа – „Прославата на 9 септември во Горна Цумаја“. Тоа е една од првите репортажи која ја содржи нашиот Месечник бр. 1 и се смета како основа во развојот на нашата кинематографија. „Ентузијазмот со кој луѓето од ФИДИМА работела беше огромен“, вели Дрнков. „Таква радост и желба да се постигне нешто се неповторливи. Кога излезе првиот Месечник за сите тоа беше празник. Не може да се каже дека јас или некој друг имавме повеќе удел во создавањето на кинематографијата. Сите заедно работевме и сите заедно го постигнавме она што го сакавме. Не верувам дека некоја друга кинематографија е создавана под вакви услови, како нашава, македонска.“

Некаде во првата половина на 1947 година во Белград се оформува Филмска школа за артисти. И во ФИДИМА добиваат известување дека треба да се формира комисијата што ќе

спроведе конкурс за прием на идните артистки и артисти. За таа цел е формирана комисија, чиј претседател е Димитар Костаров, а членови се Илија Милчин и Благоја Дрнков. Според распшаниот конкурс било предвидено кандидатите да имаат завршено осум класа гимназија. Дрнков се секава дека имало разни кандидати, сериозни, но и онакви кои мислеле дека е доволно да се издекламира некоја песна и да се стане артист. Се секава на ургенциите на некој наш раководител за некое младо момче, инаку партизански курир, кое по секоја цена сакало да стане артист и покрај тоа што не ги исполнувало ни основните предуслови за тоа. „Па момчето е комунист, а има ли нешто што комунистот не може да постигне“, – инсистирал раководителот.

Така, група млади луѓе, меѓу кои се Лидија Дебарлиева, Љубинка Самојлик, Зорица Трајковска и др. заминуваат во Белградската филмска школа, со цел да станат школувани артисти.

ПРВИОТ ДОКУМЕНТАРЕЦ

Некаде во периодот септември-октомври 1947 година требало да се одржат избори за Уставотворното собрание. Во преговорите околу предизборната кампања се родила идеја да се направат два пропагандни филма за оваа цел.

Од филмските материјали на Благоја Дрнков за „Филмске новости“, кои ја покажуваат обновената земја, индустријата во развој, подемот во земјоделството и културата, решено е да се направи колаж, а писателот Коле Чашуле да направи пригоден текст за сите тие филмски стории. И така е создаден првиот македонски документарен филм „Во избори за нови победи“.* Овој филм всушност е документ за новите општествени услови во кои се наоѓала нашата земја по војната, во периодот на обновата. Еуфоричното расположение на луѓето напосто извира од секој кадар на оваа типична агитка. Луѓето масовно одат кон избирачките места, ги следат музичари, камиони нажитени со знамиња и фотографии на Тито, Лазо Колишевски и Сталин. Следуваат снимки на работни акции, со масовно учество на населението во расчистување; жени и деца прават плитари, се гради пат, се копаат канали. Група рудари од рудникот Радуша, вагонетки полни со јаглен. Во ФАП Скопје се монтираат автобуси, во еден од овие автобуси се возат патници по кејот на Вардар, додека во втор план се гледаат Камениот мост и Домот на ЈНА. Мали албанчиња кои се опишнуваат, Петре Прличко и Цветанка Јакимовска во сцени од театарска претстава, делови од

* „Краток филмски преглед посветен на изборите во нашата Република“, „Нова Македонија“ од 11.05.1947/IV, бр. 726, стр.2



Кадар од филмот „Во избори за нови победи“ (1947), изворен материјал



Кадар од филмот „Пред октомвриските фестивали“ (1948), изворен материјал

куклена претстава. Се гради Филозофскиот факултет, риболов на Охридското Езеро, гимнастичарски слет на градскиот стадион во Скопје, народна веселба од една посета на Лазар Колишевски. Вешто измонтиран и композиран овој документарец при прикажувањето одлично ја извршил својата основна задача.

И вториот филм, „Жито за народот“, според сценариото на Јован Бошковски во режија на Трајче Попов, е завршен нешто по „Во избори за нови победи“, така што двата филма тргнуваат заедно во предизборната кампања и постигнуваат добри резултати.

Во овој период мнозина млади луѓе започнуваат со голем ентузијазам да работат, се прават филмски прилози за Месечникот, меѓу нив се Трајче Попов, Киро Билбилковски, Љубе Петковски, Бранко Михајловски, Кочо Недков, Ацо Петровски. Во таа, 1947 година е формирана и Комисијата за кинематографија, чиј претседател станува Ацо Петровски, а членови се Аки Павловски и Благоја Дрнков. Со оформувањето на оваа комисија започнува поосмисленото водење политика за организирано производство и распределба на филмовите.

СПЕЦИЈАЛИЗАЦИЈА ВО ЧССР

Во 1947-48 година Филмската дирекција од Белград прави договор со Чехословачка за

специјализација на наши луѓе во филмските студија на „Барандов“, во Прага. Педесетина луѓе од цела Југославија заминуваат на специјализација по режија, сценографија, техника и сл., а меѓу нив е и Благоја Дрнков. Сеќавајќи се на овој период, Дрнков со жалење вели дека, денес му се чини, дека шансата која тогаш им била дадена не ја искористиле до максимум, со оглед на можностите. „Чесите ни дадоа карт бланш“ да видиме и научиме сè. Чешката школа и во тоа време, како и денес, беше една од најсилните во светот. Седумте месеци што ги минав таму, како да ми беа малку за она што можев да го видам и научам.“

Птушко... Плицка...

Во Барандов тој има ретка можност да работи со познатиот режисер Птушко, на неговиот филм „Три сестри“. По работа од три месеци, можел да навлезе во најситните пори на процесот на правење на еден филм, во сите можни филмски трикови, со кои овој филм избилувал.

Во една пригода снимателот на Птушко, разгледувајќи го албумот со фотографии на Дрнков, воодушевен од нив го зема албумот и му го покажува на мајсторот по фотографија Карел Плицка. Добрите фотографии стануваат причина за едно прекрасно пријателство меѓу

Плицка и Дрнков. Дрнков му ја нуди својата помош на професорот, кој е веќе во години, и така почнуваат заедно да одат на снимање. Дрнков смета дека ова заедничко работење со Плицка му овозможило да дојде до суштината на композицијата во фотографијата, а исто така и на кадарот.

Искуството од овој престој е огромно, Прага е еден огромен музеј и извор на неисцрпни информации. Но, резолуцијата на Информбиро то 1948 година го прекинува овој престој и тој се враќа во Скопје.

Со жалење денес се сеќава дека обидот да им ги пренесе своите искуства од ЧССР на своите колеги во Скопје, не наишол на голем интерес. Сепак, по неговото враќање една новина е усвоена. Филмовите што се во подготовка, отсега задолжително се опремени со сценарио, книга на снимање, така што шпицата на почетокот на филмот ги содржи елементите како што се: сценарист, режисер и снимател.

Во наредниот период од 1948 до 1950 година Благоја Дрнков интензивно работи и ги прави документарните филмови: „Идните чувари на нашето здравје“ (1948), „Пред октомвриските фестивали“ (1948), „11 Октомври“ (1949), „Пионери“ или „Радосно детство“ (1949) и „Нашата гордост“ (1950).

„Идните чувари на нашето здравје“ (1948) е првата филмска задача по враќањето од Чехословачка. Тоа е всушност пропаганден филм за идните медицински кадри во Македонија, за кои во тој период се чувствува голема потреба. По прикажувањето на овој филм, се сеќава авторот, уписот во средните медицински училишта бил значително зголемен, што говори за влијанието што тој го извршил врз младите луѓе. Ова е наш прв филм на чија шпица стојат авторите на сценариото, режијата и камерата.

„Пред октомвриските фестивали“ (1948) е документарен филм во кој доминира сета убавина на македонскиот фолклор. Дрнков ги следи сите фолклорни групи од Македонија, кои се подготвувале за Фолклорниот фестивал и преку нивните карактеристични особености во играта и носиите прави извонредно богат и автентичен документарен филм.

„Пионери“ или „Радосно детство“ (1949) како што подоцна е наречен овој филм, е топла приказна за најмладите скопјанчиња, кои своето слободно време го минуваат во Пионерскиот дом „Карпош“ во Скопје, а во летниот период одат во летувалиштето „Сутјеска“ во Охрид. Интересно е да се напомене дека меѓу овие деца, во филмот се и примабалерината Натка Пенушлиска и кореографот Олга Милосавлева.

„11 Октомври“ (1949) е нашиот прв долгометражен документарен филм, во кој преку изложбени експонати, географски карти, документи и фотографии се прави реконструк-

ција на борбата на македонскиот народ. Кадри на прославата на 11 Октомври во Прилеп, Куманово, Кичево, Дебар, Скопје. Се откриваат спомен плочи, бисти на народните херои Страшо Пинџур, Стив Наумов, Орце Николов, Кузман Питу и др. Факсимил на Манифестот издаден во село Сливово, фотографии од Февруарскиот поход, географска карта, движењето на партизанските единици во мајско-јунската офанзива во Пиринска и Егејска Македонија, фотографии од Сремскиот фронт на 15. македонски корпус.

„Нашата гордост“ (1950) е документарец за изградбата на хидроцентралата Маврово. Овој филм претставува импресивна слика на изградбата, која авторот ја следи во сите фази, од самиот почеток на градењето, преку сите објекти, преку планините, низ тунелите, така што на крајот се добива импозантна слика за најголемиот објект кој во тоа време се гради во Македонија.

Во сите овие филмови очигледно е влијанието на сознанијата и искуствата со кои Дрнков се здобил по престојот во Чехословачка. Тоа пред сè се гледа во изборот и згуснатата сценаристичка содржина, како и во новата димензија на кадарот и композицијата, односно, сега кадарот во филмовите на Дрнков е композициски и суштински оформен.

Во 1950 година во Скопје е покрената иницијатива за снимање на првиот македонски игран филм. Дрнков, како член на Уметничкиот совет на „Вардар филм“, се сеќава на атмосферата што владее околу овој значаен проект. Донесена е одлука да се снима филмот „Фросина“, по сценарио на Владо Малески, а тој е предложен за снимател на филмот. Но, како што самиот вели, односите со директорот на „Вардар филм“, Аки Павловски, се дојдени до „точка на вриење“, така што тој едноставно не ја прифаќа работата, сметајќи дека во работата бил попречуван на секој чекор. Така е решено Киро Билбилевски да биде снимател на нашиот прв игран филм.

АМЕРИКА...

Во истиот тој период Билбилевски требало да замине за Америка, со бродот „Македонија“, како снимател на репортажа од самото патување и на изложба, којашто требало да биде поставена на самиот брод. Така доаѓа до замена на работите, Билбилевски ја прифаќа работата на филмот, а Дрнков наместо него заминува за Америка.

Така, Дрнков како снимател, а Кочо Недков како асистент, минуваат четири месеци во Америка, а таа 1951 година, минува во знакот на Америка, која изгледа фасцинантно со сета своја големина, дострели и несекојдневности. Од ова патување Дрнков се враќа со многу

сознанија и впечатоци, за што сведочи и документарната репортажа „Од Риека до Њујорк со бродот „Македонија““ и која изобилува со прекрасни кадри на Ценова, Тунис, Александрија, Марсеј. Впечатливи се снимките од Средоземното Море, кога бродот минува низ Месинскиот премин, на вулканот Стромболи кој испушта лава. Документарниот филм „Нашишки разговори“ (1951) е филм за нашите иселеници во Америка, тоа е всушност документарец за илјада различни судбини. Интересно е дека денес авторот на овој филм смета дека материјалите што се донесени од ова патување не се искористени најдобро, што сигурно се должи и на животното и работното искуство што стои зад него.

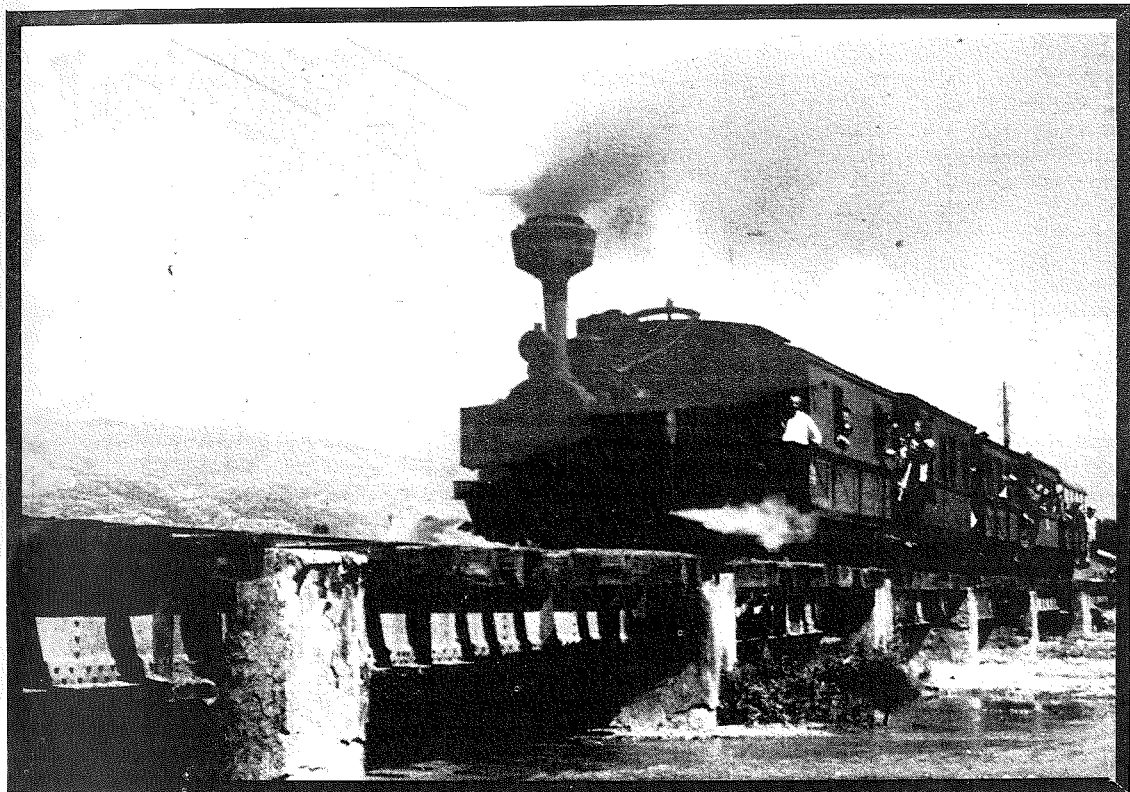
На периодот кој доаѓа по ова патување Благоја Дрнков не се сеќава со задоволство. Односите со директорот на „Вардар филм“ сè повеќе се влошуваат, така што тој решава во 1953 година да го напушти „Вардар филм“ и да се вработи во Етнологскиот музеј како фотограф, снимател и режисер на етнографски филмови. За четири години, колку што минува во Етнологскиот музеј, тој прави два документарни филма „Русалски игри“, и „Гурѓовденски обичаи“ и околу шест илјади фотографии од областа на етнологијата во Македонија.

И двата етнологски филма се вистински филмски ризници на македонските обичаи, со изворна музика и оригинални македонски носии. Во 1957 година Дрнков повторно се враќа во „Вардар филм“, по долги убедувања на новиот директор Гојко Секуловски.

Во овој период на своето повторно враќање, кое трае до 1960 година, тој ги прави документарните филмови „Низ индустриските објекти“ (1957), потоа двата филма за земјоделството во Кумановско „Земјоделство“ (1957) и „Преродени полиња“ (1959) каде што селаните ја даваат својата земја во задруги, се уриваат меѓите и земјата се групира. Интересни се кадрите на 40-те трактори кои доаѓаат од Раковица во Куманово и започнуваат да ги обработуваат полињата.

Во 1959 година тој прави и документарен филм од „Свеченоста по повод пуштањето на автопатот Демир Капија“.

„Белите штркови“ (1959) е филм за природата, што Дрнков заедно со професорот Радивој Јоветик го снима цели две години, односно две сезони. Филмот е посветен на белите штркови кои доаѓаат во нашите краишта, од положувањето на јајцата, испилувањето, растењето на малите штркчиња, нивното осамостојување, па сè до нивното есенско заминување кон



Кадар од филмот „Изморениот патник“ (1960)

бреговите на Северна Африка.

Подготовките за овој филм Дрнков и Јоветик ги правеле цели пет години. Филмот е снимен во село Трубареве – Скопско и село Крупишта – Штипско. Собириот пункт на штрковите се наоѓа во атарот на село Крупиште, од каде што на 14 август, за време на верскиот празник Макавеи, тргнуваат кон северните краишта на Африка.

„Изморениот патник“ или „Последното патување“ (1961) е последниот филм што Дрнков го работи за „Вардар филм“. Ова е топла носталгична приказна за последното патување на малиот воз, наречен „Чајниче“ кој сообраќал на теснолинејната пруга Скопје – Гостивар – Охрид. Бидејќи пругата од Скопје до Гостивар била растурена, Дрнков се сеќава за носталгичното чувство што го обземало тогаш, и така решил да остави документ барем за релацијата од Гостивар до Охрид.

Некаде од крајот на I Светска војна ова вовче релацијата од 167 километри ја минувало макотрпно, за цели 18 часа. Патниците подготвени за повеќечасовно патување, на станицата Зимница слегуваат и поучени од кондуктерот, половина час пешачат низ убавата природа, а потоа имаат време за починка и закрепнување, додека возот патува уште цели два часа низ планинските свиоци. Чести се и натпреварувањата со јавачите на коњи, со тешкотија се освојува највисоката кота, Буковик, со 1179 m надморска височина. На патот до Кичево се минува низ тунел долг цели 15 метри, а потоа погледот се протега на Дебарските стени, на амбисот под нив, делница поради која еден германски инженер, очаен поради неможноста да го реши проблемот на свиокот, се самоубил. Патот од Струга до Охрид е веќе полесен, се ближи крајот на патувањето.

За целиот период минат во „Вардар филм“ Дрнков смета дека има направено многу малку филмови во однос на своите колеги. Тој смета дека се работело за систематско кочење во работата од страна на директорот Аки Павловски. Подоцна, кога стапил на сила и Законот за слободно филмско договарање, со малку снимени филмови тој не можел да ја обезбедува својата егзистенција и поради тоа засекогаш го напушта „Вардар филм“.

Периодот од 1960 до 1964 година Дрнков го минува во Извршниот совет, како фотограф и снимател. Таму оформува картотека и фототека која сè уште постои. Направил околу 6 илјади фотографии од разни посети на делегации, државници, индустриски објекти и сл. Во овој период, 1961 година, на 16 mm лента го снима и филмот за фудбалскиот клуб „Вардар“ кој станува победник на Титовиот куп.

Од 1964 година па до своето заминување во пензија во 1969 година, Дрнков работи како режисер на документарни филмови во Телевизија Скопје.

Овој период, кога тој е на крајот на својот работен век, можеби е и најплоден и најзначаен во творештвото. На 18.07.1967 г. на свечената седница во охридската црква „Свети Климент“ е донесена одлука за прогласување на автокефалноста на македонската православна црква. Благоја Дрнков е единствениот снимател кому му е дозволено да го снимат овој свечен историски чин. Материјалот е снимен на 16 mm лента и денес се наоѓа во Извршниот совет на Македонија.

Од 60–те репортажи што ги има снимено за ТВ Скопје, Дрнков ја доживува својата лебедова песна снимајќи ја серијата „Прсти“, за занаетите што изумираат, со темите: „Филигранство“, „Македонски вез“, „Интарзија“, „Резбарство“, „Казанџиство“, „Грнчарство“ и др. За оваа серија тој добива награда на телевизиокиот фестивал во Блед.

Пред заминувањето во пензија тој ја снима и серијата „Свилената буба“ за која исто така добива награда во 1969 година во Блед.

Денес Благоја Дрнков ги минува своите пензионерски денови во Скопје, но за нив не може да се каже, како што е вообичаено, дека се мирни, тој сè уште е активен работник, само што повеќе не се занимава со филм туку целосно ѝ е посветен на својата прва љубов – фотографијата.

Доколку на крајот се обидеме да направиме една рекапитулација на животниот и творечкиот опус на Благоја Дрнков, особено низ диоптерот на филмскиот медиум, тогаш неговиот неодминлив придонес во нашата културна историска ситуација е воспоставувањето континуитет во македонската кинематографска продукција. Тој, заедно со Благоја Поп–Стефанија, Кирил Миновски, Миладинов... со своите филмски записи ја продолжи хрониката на „живите слики“ и „оживувањето“ на историјата која, на почетокот на веков, меѓу првите во светот, ја започнаа браќата Манаки. Особеноста, пак, на Благоја Дрнков меѓу тие корифеи е во тоа што тој со своето дело, резултатите на филмскиот медиум ги премостува до нивото од каде што се бараат модерните професионални стандарди.

Филмскиот и фотографскиот опус со изборот и структурата на згуснатата содржина на животот, со нивната естетска супстанција, уште долго ќе ја предизвикуваат љубопитноста на публиката, фотографските и уметничките резултати на Дрнков допрва ќе стануваат културно и сознано релевантни.

Творечкиот пат на Благоја Дрнков, можеби судбински предодреден меѓу првите да ги разоткрива, трасира и насочува патеките на развојот на една уметност каква што е филмот и неговото производство, со право овозможува тој да се нарече пионер на филмот во Македонија и да го заземе местото на основоположник на организираната македонска кинематографија.

Summary

BLAGOJA DRNKOV – A CHALLENGE TO THE UNEXPECTED (Continuation of the previous number)

This text deals with the work – in film of Blagoja Drnkov – of the post war period – and he is one of the pioneers of Macedonian film.

In 1945 from Belgrade Drnkov received a professional 35 mm camera and he becomes the first correspondent of „Filmske novosti“ („Film news“) from Macedonia.

In 1946 Drnkov establishes a film laboratory with financial support from agency from Skopje. That same year he buys for the laboratory a camera ASKANIA from Chekoslovakia, with which he records the first reports for the Macedonian monthly. In 1942 Drnkov creates the first Macedonian documentary „Elections for new accomplishments“ which in reality is propaganda for the elections before the establishment of Constitutional forming Assembly.

In the period 1947–48 he goes to Chekoslovakia to study in the studio „Barandov“ and studies with the well known director Ptushko and with master photographer Karel Plicka. From 1948 to 1950 he makes the documentaries: „The guardians of our health in the future“ (1948), „Before the Festivals of October (1948), „The 11th of October“ (1949), „Pioneer“ or more precisely „Happy Childhood“ (1949) and „Our Pride“ (1950).

In 1951 he spends four months in America and records his journey in „From Rieka to New York with the cruiser Macedonia“ and the documentary „Our talks“.

From 1953 to 1957 he works for the Ethnological museum of Macedonia as a director and photographer of Ethnological documentaries and from that period are the documentaries: „Rusal Games“ and „Customs on Gurgovden“.

From 1957 to 1960 he again works for „Vardar film“ and in that period he makes the following films.

„In the industrial complexes“ (1957), „Farming“ (1957), „Bountyfull fields“ (1959), „Celebration of the completion of the high way Demir Kapia“ (1959), „The white storks“ (1959), and „The tired traveler“ of „The last journey“ (1961). In 1960 for the last time he leaves „Vardar film“ and the next four years, from 1960 to 1964 works for the Assembly of Macedonia as a photographer and as a documentarian.

In that period he made about 6 thousand photographs and one documentary on 16 mm film about the soccer team „Vardar“ which in 1961 win the Tito cup. From 1964 to 1969 when he retires he works for Skopje Television. This is one of his most productive periods. In 1961 he records on 16 mm film for the Establishment of the Macedonian orthodox church as an independent church. For the series „Fingers“ about the disappearing trades and „The Silk Worm“ he receives awards at the Festival of Yugoslavian Television in Bled. At present he lives in Skopje and is active as a photographer.

Resumé

BLAGOJA DRNKOV – L'ATTRAIT DE L'INATTENDU (Suite du premier numéro)

Dans ce texte il est question de l'activité filmique de Blagoja DRNKOV, l'un des pionniers du film macédonien, d'après guerre.

En 1945, Drnkov reçoit de Belgrade la première caméra professionnelle de 35 mm et il devient le premier correspondant de „Filmske novosti“ de Macédoine.

En 1946, Drnkov organise le Laboratoire du film, en se servant de l'équipement de l'Office pour l'Hygiène de Skopje. La même année pour l'Entreprise, il achète en Tchécoslovaquie une caméra ASKANIA, qui lui sert à tourner les premiers reportages pour le Mensuel macédonien du film.

En 1947, il tourne le premier documentaire macédonien „Aux élections, pour de nouvelles victoires“, un film de propagande en vue des élections pour la constitution de l'Assemblée Constituante.

Dans la période 1947-48, il est en stage aux studios „Barandov“ en Tchécoslovaquie. Il travaille avec le metteur en scène tchèque bien connu Ptuško et avec le maître de l'image Carel Plicka.

Entre 1948 et 1950, il tourne les films suivants: „Les gardiens futures de notre santé“ (1948), „A la veille des festivals d'Octobre“ (1948), „Le 11 Octobre“ (1949), „Les pionniers“, ou „L'enfance joyeuse“ (1949) et „Notre fierté“ (1950).

En 1951, il passe quatre mois aux Etats-Unis, après quoi, il tourne le reportage „De Rijeka à New York avec le bateau Makedonija“ et le documentaire „Des entretiens à la nôtre“.

De 1953 à 1957, il travaille au Musée Ethnologique de Macédoine, en tant que metteur en scène et photographe de films ethnologiques. De cette période datent les documentaires „Les roussali“ et „Les traditions du jour de Saint Georges“.

De 1957 à 1960, il est de nouveau à „Vardar-film“ et c'est alors qu'il tourne les films: „A travers les installations industrielles“ (1957), „L'agriculture“ (1957), „Champs de nouveau nés“ (1959), „Manifestations à l'occasion de l'inauguration de l'autoroute Demir Kapija“ (1959), „Les cygnes blancs“ (1959) et „Le voyageur fatigué“ ou „Le dernier voyage“ (1960).

En 1960, il quitte définitivement le „Vardar-film“ et les 4 années suivantes, travaille comme photographe et opérateur d'image au Conseil Exécutif de la Macédoine. Au cours de cette période, il fait 6 mille photos et tourne un film en 16 mm sur l'équipe de football „Vardar“ – gagnante de la Coupe de Tito en 1961.

De 1964 à 1969, l'année où il prend sa retraite, il travaille à la Télévision de Skopje et c'est là, la période la plus féconde de Drnkov. En 1967 il tourne en 16 mm la cérémonie de la proclamation de l'autocéphalie de l'Eglise orthodoxe macédonienne.

Pour la série „Doigts“ – pour „les artisans qui meurent“ et „Le ver a soie“, il gagne des prix du Festival télévisé yougoslave de Bled.

Actuellement, il vit à Skopje et s'occupe activement de photographie.

ЖИВОТ ПОСВЕТЕН НА ФИЛМОТ

За животот и делото на тонскиот снимател Војне Петковски

Почетоците на организираната кинематографска ситуација во Македонија се во далечната 1945 година, кога се формирани првите облици на организирано кинематографско живеење кај нас. Две години подоцна во 1947 г., беше формирана Комисијата за кинематографија на Македонија која имаше задача да создаде технички предуслови за филмско производство и да се грижи за развојот на кинофикацијата во републиката.

Во време на кадровска инсуфициенција Комисијата за кинематографија на Македонија правеше избор и испраќаше кандидати за ученици и студенти на Средната и Високата филмска школа во Белград. Притоа имаше уште една задача – оформување претпријатија, едното за производство, а другото за дистрибуција на филмови. Веќе во месец август 1947 година е формирано претпријатието за производство на филмови „Вардар филм“, чиј прв директор беше Аки Павловски...

Во оваа пригода предмет на нашето интересирање не се првите години во развитокот на организираната кинематографија во Македонија, па тоа е и причината за вака кусиот осврт и за начинот на кој се третира оваа проблематика. Намерата е да се соопшти дека пионерите на филмот во Македонија се луѓето кои интригата наречена „филм“, овој пат не во pejоративна смисла, умеела да ги предизвика и да направи од нив вистински трагачи во ова, за нив дотогаш непознато поле.

Во своето кажување за почетоците на организираната кинематографија во Македонија, презентирани на симпозиумот што на таа тема го организира Кинотеката на Македонија во 1988 година, Ацо Петровски, меѓу другото, рече дека задачите со кои се соочуваа овие луѓе не беа лесни со оглед на фактот дека станува збор за аматери во оваа област. Покрај одржувањето курсеви за кинооператери, се бараа и изнаоѓаа луѓе кои имаа фотографско или макар и мало искуство во снимање со филмска камера. На тој начин во филмското производство беше ангажиран Благоја Дрнков, кој уште пред војната правеше аматерски филмови, Трајче Попов кој беше дописник на „Фимске новости“, потоа како сниматели доаѓаат Киро Билбиловски и Кочо Недков. Сè започнува со снимање на репортери и тоа е времето кога Војне Петков-

ски, Душко Брадарски, Никола Буклевски, Киро Силјановски, Вељо Личеноски, Душко Калиќ и многу други започнуваат свој професионален ангажман во „Вардар филм“.

Настанувањето на овој текст е инспирирано од долгиот и, несомнено извонредно богатиот творечки опус на нашиот прв тонски снимател Војне Петковски, а произлегува од разговорот воден со него во октомври 1989 година, во просториите на Кинотеката на Македонија.

Би направиле мала дигресија за да се потсетиме сублимирано, во неколку збора, за значењето на тонот во филмската експликација. Звучната придружба на филмот ја сочинуваат три основни елементи кои во целина со сликата имаат свое одредено значење во драматуршката градба на дејствието. Тоа се: музиката, зборот и шумот. Музиката го следи филмот од периодот на немиот филм, кога проекциите се придружувани со музика на пијано или од грамофон. Музиката може да има значење на звучна кулиса, музички опис или илустрација, може да придонесе за потенцирање на емотивниот израз, па дури да биде и носител на драмскиот пресврт. Речта изговорена како коментар, дијалог или монолог овозможува конкретно да се соопштат нешта кои сликата сама по себе потешко би ги направила. Шумот во звучната придружба на филмот нема само улога на неопходна присутност во збиднувањето, напротив, може да биде дури и битен во потенцирањето на драмската напнатост. Шумот како изразно средство станува неделив од филмот и е нужен за да се разбере содржината на филмското дело. Иако појавата на звучниот филм за многумина вљубеници во филмот значеше атак врз добриот вкус и секако врз самиот филм, тонскиот филм триумфално зачекори зад својот првенец „Чез пејачот“ (1927) демантирајќи ги првичните сомневања за неговиот краток здив.

ОД ЛЌУБОПИТСТВО ДО МАЈСТОРСТВО

Еден од пионерите во македонскиот филм и вљубеник во целоулодната лента е и Војне Петковски, чија творечка имагинација во технологијата на филмското производство ќе биде забележана во историјата на македонскиот филм.

Војне Петковски е роден во 1918 во село Ржаново, Охридско, во печалбарско семејство. Детството го минува во Охрид каде што семејството од 1924 година го поседува киното „Охридско Езеро“. Тоа е времето на неговиот филм кога Војне Петковски ја имал привилегијата филмот да биде дел од неговите детски игри. Со појавата на звучниот филм во 1927 година започнува преадаптацијата на дотогашните апаратури и првиот звучен филм во Охрид е прикажан во 1933 г.

Кога во разговорот со Војне Петковски стана збор за репертоарот на филмовите прикажувани во киното на неговото семејство, меѓу другите филмови беше споменат и циклусот од седум филмови под наслов „Еди Поло царот на циркусот“. Во времето на прикажувањето на овие филмови луѓето од Охрид не можеле да претпостават дека артистот во носечката улога е нивни човек, роден во веќе споменатото село Ржаново, некаде на почетокот на векот. Гаврил, презимето засега не е познато, алијас Еди Поло, по Илинденското востание како дете со своите родители и постариот брат емигрира во Австрија, поточно во Грац. Таму посетува училиште, и, се разбира, учи на германски јазик, кој потоа во животот ќе го говори подобро од мајчиниот. При гостувањето во Грац на еден американски циркус Гаврил е воодушевен од несекојдневността на атмосферата и станува негов член. Заминува за САД, а патот потоа го води во Холивуд. Војне Петковски се сретнува со Гаврил во две пригоди. Првата средба е и првото доаѓање на Гаврил во родниот крај во 1949 година. Втората е некаде во 1957 – 58 година, кога нашиот човек од Холивуд прави планови за дефинитивно враќање и подигнување дом за деца без родители (самиот нема потомство), меѓутоа, кога желбата требаше да стане реалност, непосредно пред тргнувањето, во 1965 година, Гаврил умира во својот дом во Питсбург.

Основно образование Војне Петковски завршува во Охрид, а средно – техничко училиште посетува во Белград, конечно за да го оформи во Битола, за време на окупацијата. Семејството Петковски го поседува киното сè до времето на национализацијата, по војната. Тоа значи дека Војне Петковски во периодите кога не бил ангажиран со обврските околу образованието, имал можност и задача да се грижи за одржувањето на апаратурите, односно да биде во тек со ситни иновации во таа смисла.

По војната Војне Петковски се наоѓа на студии на Техничкиот факултет во Белград. Случајот сака во септември 1948 година во Белград, да се запознае со Аки Павловски, тогашен директор на „Вардар филм“. Непосредно потоа тој се определува за професијата на тон снимател и заминува во Сараево, каде што во студиото на „Босна филм“ ќе се здобие со првичните знаења за ова мајсторство.

Тоа е времето кога во Сараево се снима филмот „Мајор Баук“. Тоа му беше можност да присуствува на снимањето на филмот, па дури и во една пригода, инцидентно, да се обиде и како тон снимател. Студиото во Сараево располага со две апаратури, старата *Prevost* и новата *Dihl* на чија монтажа присуствува Војне Петковски. Ја запознава целата техника за снимање до лабораториската обработка, монтажата... Првата самостојна работа на Војне Петковски е синхронизацијата на два црногорски документарни филма работени во студиото на „Босна филм“, во почетокот на 1949 година, потоа и на неколку босански документарци, и конечно работи на еден македонски документарен филм, тоа е „Народна техника“ на режисерот Кочо Недков. Интересно е да се спомене дека тоа е прв филмски проект за спикерот Иван Антонов чиј глас со децении потоа, беше постојано присутен во нашето секојдневие.

По краткиот престој во Скопје кон крајот на април и почетокот на мај 1949 година Војне Петковски заминува на повеќемесечен престој во Љубљана и Загреб. Во Љубљана се снима филмот „Кекец“, во продукција на „Триглав филм“ а во режија на Јоже Гале. Тонски снимател на филмот е Руди Омота, чие мајсторство во работата и правењето на тонската техника ги надополни првичните знаења на Војне Петковски. Меѓутоа, како што се сеќава тој за практичното снимање на тонот најмногу научил од инж. Алберт Прегрник, тонски снимател на филмот „Цигули мигули“, снимен во продукција на „Јадран филм“, а во режија на Бранко Марјановиќ.

Војне Петковски доаѓа во Скопје во првата половина на 1950 година, во време кога на југословенски план стана јасно дека ориентацијата кон административно насочување и организирање на производството не му нуди перспектива на домашниот филм, значи, започнува периодот на децентрализација на кинематографијата. Во овој случај „Вардар филм“ како филмска куќа се соочи со проблемот од недостиг на техничка база. Дотогашниот начин на работа наложуваше партиципација на средства во Централното филмско студио „Кошутњак“, кое беше југословенско и ги снабдуваше со техника другите филмски куќи. Во периодот на децентрализацијата опремата со која располагааше Студиото беше логично да се распредели на филмските претпријатија по републиките, меѓутоа, се случуваше нешто друго. При оваа распределба на „Вардар филм“ му припадна еден стар *Bandspieler*²⁾ со светлосен запис, една трик-маса која не беше повеќе за упо-

¹⁾ Филмографија на Југословенскиот филм 1945-1965, бр. 242, год. 1950.

²⁾ Апаратура за репродукција на тон

треба, една копирка произведена во 1924 година и една машина за развивање филмови со капацитет од 60 метри негатив на час. Оваа опрема како и опремата Т.Р.Р. од англиско производство, која во техничка смисла не беше повеќе актуелна, беше единствената техника со која располагаше „Вардар филм“ во своите почетоци. По извршените интервенции на копирката и на машината за развивање филм, а во тоа му помогна искуството стекнато кај другите тонски мајстори во земјата, Војне Петковски со колегите од „Вардар филм“ копира и развива 6.000 метри драгоцен документарен материјал кој е снимен од филмските сниматели на оваа кука. Работата во оваа техничка база сепак треба да се третира како еден вид авантура поради веќе споменатата „археолошка“ вредност на апаратурите. Војне Петковски се зафаќа со предизвикот да направи нова машина за развивање филмови. Проблемите што стојат пред него не го обесхрабруваат, напротив, тие се само провокација да се најде најдоброто можно решение, како во одбирање на материјалот, така и во изведбата. Калапите за правење на ролните (на кои се намотува филмот) се направени од железо на вагонска

оска, а потоа ролните се правени од бакелит. Кадите за течноста за развивање како и за фиксирање на филмската лента се направени од дрво, намачкано со парафин и стегнато со метални обрачи, додека кадата за вода е од бетон. Пумпата што треба да го доведува развивачот во постојана циркулација всушност е стара пумпа за масло земена од еден американски камион. Без оглед какви чувства буди описот на машината за развивање филмови, таа долго години ја вршела својата намена и воопшто не заостанувала по својот квалитет од другите во земјата, туку напротив. Машината е монтирана и со неа почнува да се работи уште пред снимањето на „Фросина“.

„Фросина“, првиот македонски игран филм, започна да се снима во јануари 1952 година. Првиот македонски игран филм беше и првото искуство во работата на Војне Петковски, како самостоен тонски снимател во играната продукција. Зад него стојат неколку документарни филмови, но по пробните снимања што ги направи режисерот Воислав Нановиќ и откако резултатот тоа го оправда, за тонски снимател го ангажира Војне Петковски. Бидејќи „Вардар филм“ не располага со техника за тонско сними-



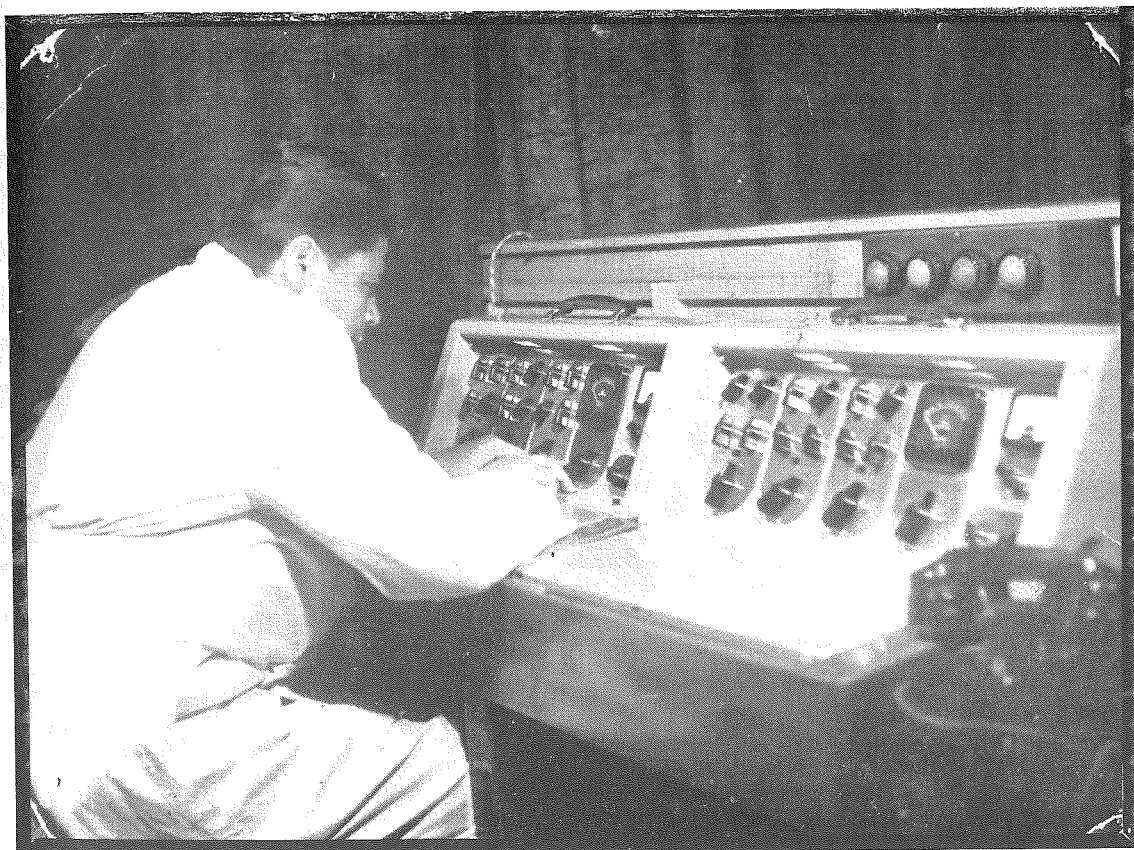
Војне Петковски покрај апаратурата со која е снимен филмот „Фросина“ (1950–51)

мање се снима на изнајмената апаратура од Централното филмско студио „Кошутњак“, на двоканалната апаратура „Ага Балтик“, а со микрофони се снабдува самиот снимател, а тоа се два микрофона RCA. Тонското снимање одеше во живо, не се правеше на синхронизација. На тоа инсистираше режисерот Нановиќ, меѓутоа, во сцените снимени во Охрид тонот нема најдобар квалитет, се слушаат брановите, ветрот... За снимањето на „Фросина“ Војне Петковски се сеќава како за време со невиден ентузијазам. Се снима македонски филм и сите во екипата, од првите на шпицата до оние кои не се споменуваат, живеат за филмот. И повторно по овој игран проект следуваат повеќе документарни филмови каде што работата е едноставно рутинска.

Финансиската состојба на „Вардар филм“ во текот на 1953 година овозможува извесно подновување на техниката, односно, добиени се наменски средства за купување тонска апаратура. Поради тоа, Војне Петковски во втората половина на годината патува во Лондон и од фирмата „J. V. Kelly“ се снабдува со шест

канална тонска апаратура. Неколкудневниот службен пат го продолжува во приватен аранжман и во текот на еден ден, колку што престојува во Велика Британија, ги посетува сите студија во коишто се снимаа филмови. Тоа беше можност за нови сознанија. Таму за првпат гледа како се снима со двоен запис и многу други нешта за кои се слушало или прочитало.

Значи, по пристигнувањето и монтажата на новата апаратура во „Вардар филм“ сите документарни филмови, почнувајќи од 1954 година, се правени исклучиво тука. Војне Петковски: „Имавме четири бандшпилери, на нив се редеше дијалогот, музиката, синхронизираните шумови. Немаше веќе потреба да се патува во Белград филмот да се обликува тонски. Меѓутоа, имавме уште еден проблем. Располагавме со монтажни маси „Лита“ на кои сликата можеше да се гледа само преку едно стакло кое зголемува. Тоа се поинакви маси од денешните. Затоа на една ваква монтажна маса монтирав фото-келија од еден кино-проектор и тоа даваше можност да се следи дијалогот и музиката, но сепак, проблемот со монтажата беше и



Во 1951 – 52, со нова тонска апаратура

понатаму присутен. И покрај сè, на оваа маса ја монтиравме музиката за филмот „Дерби“ снимен со апаратурата Т.Р.Р. Станува збор за натпреварот Вардар – Работнички. Бевме подготвени да го направиме филмот и да го прикажеме како журнал истиот ден кога се играше натпреварот. Сè беше така добро организирано и филмот истата вечер ја имаше својата премиера. Тоа е единствениот филм направен со апаратурата Т. Р. Р.“

Вториот игран филмски проект на „Вардар филм“ е „Волчја ноќ“, и овојпат под режисерската палка на режисер од друга средина. Тоа е веќе реномираниот во оваа уметност Франце Штиглиц. Филмот почнува да се снима во зимата 1954/55 година. Како тонски снимател е ангажиран веќе афирмираниот за оваа проблематика, Војне Петковски. За некакви конкретни потешкотии во снимателска смисла не станува збор. Проблемите со кои се соочува екипата се првенствено поради климатските несоодветности со годишното време во кое се снима филмот. За соработката со режисерот Штиглиц, како и со другите членови на екипата, Петковски со задоволство се сеќава. Меѓутоа, и во оваа пригода не смее да се заборава на Благоја Чоревски, расен артист, чиј живот и уметност се сплотија во улогата на Марко. Инаку, кога станува збор за „Волчја ноќ“ секој од учесниците во оваа филмска поема со пиетет се сеќава на овој артист и на несекојдневната храброст и желба да се одигра оваа, за него, „лебедова песна“.

Следниот игран филмски проект на кој како тон-снимател учествува Војне Петковски е „Виза на злото“, втор филм кој за „Вардар филм“ го режира Франце Штиглиц. Филмот е работен во текот на 1959 година. Во времето помеѓу снимањето на овие два филма, Војне Петковски работи на неколку документарни филмови, а извесно време живее и работи во Охрид.

Со сојузниот Основен закон за филм од април 1956 година беше извршено одвојување на индустриската дејност (снимањето и техничката обработка на филмот) од творечката и продуцентската работа. Тоа значеше реорганизација на филмските претпријатија и одвојување на техничката база како сервис од продуцентските куќи. Тоа се случи и со „Вардар филм“, и „Техно филм“ произлезе од него. Почетните резултати во работата на „Техно филм“ не се охрабрувачки. Напротив. Големите загуби придонесоа да стане збор за негова ликвидација. Сепак, во такви услови на работа за нов директор на „Техно филм“ доаѓа Војне Петковски. Имајќи ја довербата на вработените и пренесувајќи ја желбата за работа со личен пример, новиот раководител придонесува за трансформацијата на „Техно филм“. Меѓу дру-

гите проекти на кои како техничка база работи оваа куќа, е и копродукцијата на филмот „Дубровски“ на режисерот Вилијам Дитерле.

Ангажирањето во работите кои не се конкретно врзани за неговата професионална определеност го обременуваат Војне Петковски и тој станува слободен филмски работник, можност дадена на филмските творци уште во 1950 година со основањето на Сојузот на филмските работници и воведувањето на слободниот статус за луѓето кои се занимаваат со филмска дејност. Тоа се случува во времето кога веќе сериозно се работи на следниот проект на „Вардар филм“, првата македонска комедија режирана од првиот македонски филмски режисер, Димитрие Османли. Годишната е 1960, а филмот е „Мирно лето“. „Кога се правеа подготовките за снимање на „Мирно лето“ сите ние, а и јас како тонски снимател, требаше да се определам на каква лента ќе снимам, која техника ќе ја користам... „Мирно лето“ е снимано со „репер“ кој овозможува полесно да се направи нахсинхронизацијата. Бидејќи филмската екипа, со мали исклучоци, беше целосно македонска, сите сакавме да работиме колку што е можно подобро, за да покажеме дека имаме сили и можности да направиме сами свој филм. Интересно е дека тогаш сите филмови се снимаа со многу волја. Не се прашуваше дали ќе се плати прекувремената работа, иако имавме тешкотии во работата. Во светот се снимаше со посовремена техника, а ние немавме можности да ја следиме“, се сеќава Војне Петковски.

Филмот „Мирно лето“ е комплетно изработен во лабораторијата на „Техно филм“. Филмот е развиен, направена е нахсинхронизација, синхронизација, направени се тонски копии. Меѓутоа, можностите на „Техно филм“ се ограничуваа само во работењето на црно-белиот филм, додека за колор филмот сè уште се користеа услугите на другите филмски куќи.

Од низата иновации кои во областа на филмот ги направи Војне Петковски треба да се забележи и машината за титлување на која беа направени титловите за црно-белите филмови прикажувани во дистрибуција на „Македонија филм“. Квалитетот на титловите беше далеку подобар од оние правени во другите лаборатории. Петковски експериментираше и заклучи дека подобриот квалитет се должи на видот на лентата на која се прават титловите. До колку се снимаат на негатив тон тие се подобри поради фактот дека оваа лента дава поголемо затемнување од обичната негатив или позитив лента. Многу едноставно, но колегите од Белград беа заинтересирани да купат ваква „нова“ титл машина.

КОНЗЕРВАТОРСКА ДЕЈНОСТ

Од особена важност за македонската културна историја е конзерваторскиот зафат на Војне Петковски, односно извршеното копирање на севкупниот познат снимателски опус на браќата Манаки. „За филмскиот материјал на Милтон и Јанаки Манаки слушнав кога Државниот архив го откупи материјалот од Милтон и кога беше барана можност материјалот да се ископира. Се работеше за лента која по својата перфорација не одговара на сегашната. До колку моето секавање е точно, на тринаесет квадрати недостигааше една перфорација и во тој случај не постои можност за совпаѓање на перфорациите со грајферот, тој не може да го влече филмот и се кине. Обиди да се реши овој проблем беа правени во Белград, Загреб и Љубљана и освен преснимувањето на едно мало парче од филмот кое се однесува на пристигнувањето на султанот Мехмед V Решад во Солун, другиот материјал беше во првата своја варијанта. Стануваше збор да се праќа филмот во Австрија каде што, според некои сознанија, постоеше можност да се ископира. Ситуацијата околу материјалот на Манаки ме заинтригира и го замолив Панче Сигеровски – Бимбо, кој работеше во Архивот, да ми даде неколку метри од филмот. Видов какви се разликите во перфорацијата. Утврдив дека запчениците што го влечат филмот се со помал обем, но со ист број запци како и денешните. Оваа разлика во обемот на запците ја прави разликата во перфорацијата и тие не се покриваат една преку друга. Дојдов до заклучок дека ако направам таков запчник ќе го усогласам влечењето на филмот. Со дреарот Страхил Ивановски тоа и го направивме. Во „Вардар филм“ имаше една стара копирачка која се употребуваше за копирање само на сликата. Кај неа постоеше транспортниот дел за влечење на лентата. Тука го ставив новиот запчник и сега требаше да се реши проблемот со осветлувањето на филмот за да може да се врши експонирање. Тоа го решивме со употреба на акумулаторска струја, додека како мотор за бавно движење на филмот искористивме еден стар дребонг. Ги ископиравме овие неколку метри од материјалот на Манакиевци од негатив на позитив лента. Потоа материјалот го развивме, на копирачка добив од материјалот негатив, потоа правев позитив лента и на крајот го пуштив на проектор. Ја намалив брзината бидејќи филмот беше снимен со брзина од 16-17 метри во секунда и проекцијата беше успешна. На овој начин ископиравме 900 – 1.000 метри филмски материјал од браќата Манаки... Во салата за проекција го викнавме и Милтон Манаки, тој го гледаше материјалот, се расплака, стана и се заблагодари.“

Во времето кога Петковски повторно се враќа 1961 – во „Техно филм“ како технички

директор, оваа филмска куќа добива локација за изградба на свои објекти за снимање, за сместување на лабораторијата, во Долно Нерези, покрај Вардар. На изградбата на објектите работат сите вработени во „Техно филм“. Тоа е и времето кога Телевизија Скопје ги прави своите први чекори и започнува со набавка на опрема. Првата апаратура за развивање ункер лента од 16 mm е од марката „DEBRIE“. Таа е монтирана во просториите на „Техно филм“. Првичните идеи лабораторијата на „Техно филм“ да се користи за потребите на Телевизија Скопје полека прераснуваат во размисла за интеграција на овие две куќи.

Тоа е времето кога две непогоди му се случуваат на Скопје. Поплавата во ноември 1962 година, кога многу драгоцен филмски материјал страда во визбите на „Вардар филм“, веќе во јули следната година земјотресот за да го трауматизира секојдневието, културниот и стопанскиот живот во градот.

Радио Телевизија Скопје конечно се сместува во објектите кои за потребите на „Техно филм“ беа изградени во Долно Нерези и со извесни преадаптации и доградби започна со работа. Секавањето на Војне Петковски за почетоците на работата на Телевизија Скопје е објавено во првиот број на Кинописот.

Работниот ангажман на Војне Петковски во Телевизијата е определен со неговото работно место како шеф на филмската служба. Тоа е време кога недостига снимателски кадар, па затоа постарите сниматели несебично го пренесуваат своето учење на почетниците. Во оваа едукативна работа во која покрај Војне Петковски (според неговото кажување) учествуваат и Васе Василевски, Иван Петровски, Љубомир Вагленаров, Благоја Прличко, Бранко Симјановиќ... тие заедно „направиле сниматели од млади луѓе кои не претпоставувале дека камерата ќе ја определи нивната професионална дејност“. Меѓу другото, Војне Петковски одржува семинари за монтажа на сликата и тонот.

Во годините на својот ангажман во Телевизија Скопје, тој се наоѓа и на работните места началник на филмска техника, потоа извесно време работи во Секторот за економска пропаганда и на крајот, до пензионирањето во 1982 година, е на работното место – советник за филмска техника.

Во исто време работи и на неколку филмски проекти. Во 1969 година се снима филмот „Време без војна“ на режисерот Бранко Гапо, а во продукција на ФРЗ. Извесен ангажман има и на филмот „Жед“ на Димитрие Османли работен во 1971 година, следната, 1972 година, е ангажиран како тон снимател на филмот „Истрел“, повторно со режисерот Бранко Гапо. Со тоа, а и со делумниот ангажман во филмот на Коле Ангеловски „Татко“, завршува етапата во животот на Војне Петковски од подрачјето на играната продукција.

Наместо заклучок би можеле да кажеме дека се несокојдневни луѓето кои љубопитноста и упорноста ја носат низ ситот свој творечки и животен век а притоа не манифестираат ни замор ни досада. Почетниот ентузијазам на Војне Петковски не ја загубил својата сила и преку процесот на самообразба, напротив, се здобил со поткрепа и потврда за мајсторството во занаетот.

ИЗВОД ОД ФИЛМОГРАФИЈАТА НА ТОН СНИМАТЕЛОТ ВОЈНЕ ПЕТКОВСКИ

● документарна продукција

„Народна техника“, п.п. „Вардар филм“, р. Кочо Недков, 1950 г.

„Памук од задружните полиња“ п.п. „Вардар филм“, р. Кочо Недков, 1950 г.

Филмски преглед бр. 25, п.п. „Вардар филм“, 1951 г.

Филмски преглед бр. 27, п.п. „Вардар филм“, 1951 г.

„Бели мугри“, п.п. „Вардар филм“, р. Трајче Попов, 1952 г.

„Азот“, п.п. „Вардар филм“, р. Ацо Петровски, 1953 г.

„Илинден 1903“, п.п. „Вардар филм“, р. Кочо Недков, 1954 г.

„Мираvsка свадба“, п.п. „Вардар филм“, р. Јово Камберски, 1953 г.

„Четврто сојузно падобранско првенство“, п.п. „Вардар филм“, р. Кочо Недков, 1954 г.

„Велигденски обичаи“, п.п. „Вардар филм“, р. Ацо Петровски, 1954 г.

„Ритам и звук“, п.п. „Вардар филм“, р. Трајче Попов, 1955 г.
„Галичка свадба“, п.п. „Вардар филм“, р. Ацо Петровски, 1955 г.

„Дервиши“, п.п. „Вардар филм“, р. Ацо Петровски, 1955 г.

„Стара чаршија“, п.п. „Вардар филм“, р. Ацо Петровски, 1955 г.

„Птиците доаѓаат“, п.п. „Вардар филм“, р. Бранко Гапо, 1956 г.

„Нерадосни игри“, п.п. „Вардар филм“, р. Кочо Недков, 1959 г.
„Шарпланинецот Мургош“, п.п. „Вардар филм“, р. Трајче Попов, 1960 г.

„Мелиорации во кумановска околија“, п.п. „Вардар филм“, р. Кочо Недков, 1960 г.

„Градот на Вардар“, п.п. „Вардар филм“, р. Бранко Гапо, 1961 г.

„Помеѓу две разделби“, п.п. „Вардар филм“, р. Бранко Гапо, 1961 г.

„Дојранско Езеро“, п.п. „Вардар филм“, р. Трајче Попов, 1961 г.

● играна продукција

„Фросина“, п.п. „Вардар филм“, р. Воислав Нановиќ, 1952 г.

„Волча ноќ“, п.п. „Вардар филм“, р. Франце Штиглиц, 1955 г.

„Мирно лето“, п.п. „Вардар филм“, р. Димитрие Османли, 1961 г.

„Време без војна“, п.п. „Вардар филм“, р. Бранко Гапо, 1969 г.

„Истрел“, п.п. „Филмско студио“ Скопје и „Босна филм“ Сараево, р. Бранко Гапо, 1972 г.

Summary

A LIFE DEDICATED TO FILM

(oh the life and work of sound recorder Vojne Petkovski)

Born in 1918 in Rzanovo, near Ohrid Vojne Petkovski is the first filmmaker to use the innovation of sound in film in Macedonia. His grandfather and father provided for the family by working in the USA. He grew up in Ohrid where his family from 1924 owns the film theater „Lake Ohrid“. The magic of moving images was a part of his daily life, and this influenced him later on to the decision to dedicate his life to film.

He educated in Ohrid, Bitola and Belgrade and from 1948 worked for the film studio „Vardar film“ in Skopje, and after spending some monthly periods in some other Yugoslavian film studios, began to work professionally as a sound engineer for films. He worked on many film projects starting with the first Macedonian film „Frosina“ as well as a number of documentaries.

In Macedonian filmmaking he is also known for his many innovations in the improvement of sound in film as well as the concern for conservation of the films of the Manaki brothers. Also he is one of the founders of Skopje's television station where he worked from the beginning and until his retirement in 1982.

Résumé

UNE VIE CONSACRÉE AU FILM

(de l'ingénieur du son Vojne Petkovski)

Vojne Petkovski, le premier ingénieur du son de la cinématographie macédonienne est né en 1918 dans le village Rzanovo, aux environs d'Ohrid. Ses père et grand-père assuraient l'existence de la famille en travaillant aux Etats-Unis comme émigrés. Il passe son enfance à Ohrid où sa famille depuis 1924 est en possession de la salle de cinéma „Ohridsko Ezero“. La magie des images mouvantes est une partie de sa vie quotidienne et c'est probablement pour cette raison que le film devient plus tard sa destinée.

Il s'instruit à Ohrid, Bitola et Belgrade. En 1948 il commence à travailler à „Vardar-film“ à Skopje, passe des stages de plusieurs mois dans différentes entreprises cinématographiques des autres centres yougoslaves et continue ainsi, en tant qu'ingénieur professionnel du son de travailler sur le film.

Il participe à plusieurs films, a la suite du premier film de fiction macédonien „Frosina“, ainsi que à nombre de documentaires. Dans la cinématographie macédonienne, il est connu par ses nombreuses innovations portant sur la technique du son, de même que par son entreprise de restauration du matériel cinématographique des frères Manaki.

Vojne Petkovski est, entre autres, l'un des fondateurs de la Télévision de Skopje, où il travaille depuis ses débuts et jusqu'à la retraite qu'il a prise en 1982.

ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА НА КНИЖЕВЕН ТЕКСТ

(за релацијата книжевност – филм)

Доколку се согласиме дека сите уметности се миметични (дури и музиката, дури и т.н. апстрактно сликарство!) на филмот како уметност ќе му признаеме најголемо покритие во таа смисла. Очигледно е дека филмот во својот развиток ги ползува придобивките на техничкиот напредок на цивилизацијата и тој како „најнова“ уметност имал шанса да ги сублимира претходните искуства на другите уметности. Филмот му се обраќа на најголем број човечки сетила истовремено. Тој има највисок степен на миметичност. Единствено „недопрени“ остануваат: кожата (таа во восприемањето на уметноста се храни со тактилноста на скулптурата што сепак, пред сè, визуелно се наметнува), сетилото за вкус (гастрономијата би можела да „претендира“ на уметничка рецепција со визуелната грижа за „вкусноста“ на храната), сетилото за мирис (но, тука не сме многу категорични со оглед на постојните експерименти со миризбите во филмот)... Во секој случај, во својата ограниченост СО времето во кое живееме, ние денес не сме во состојба ниту да ја замислиме таа идна, таа уметност што допрва ќе се роди. Можеби ќе биде толку сеопфатна што ќе го надмине визуелно-аудитивното восприемање на најновата уметност? Можеби ќе ја мирисаме? Можеби ќе ја вкусуваме, истовремено? Ќе ја допираме?!

Филмот е навистина комплексна уметност. Комуницира со музиката, со сликарството, со книжевноста „огласувајќи“ го зборот што вообичаено, од книгите, се восприема ментално, во т.н. „читање во себе“... Филмот цица од соковите на другите уметности со супериорноста на своето главно оружје – кинетизмот. Статичните визуелни и аудитивни слики се придвижуваат во оваа уметност на „подвижните слики“ со што се создава илузија за ИСТИОТ, а ИНАКОВ живот.

Дваесеттиот век, секако, е време на визуелните медиуми. За љубов на вистината, и покрај субјективната вљубеност во книжевниот текст, мораме да ја согледаме и објективната „опасност“ од визуелните медиуми што прават неминувани изместувања во карактерот на уметностите воопшто. (Велиме опасност не само од аспектот на професионалната позиција, туку и

од аспектот на вљубен читател, кој, можеби донкихотски, заговара борба за зачувување на автентичноста на една уметност.)

Доминацијата на визуелното најдобро ја дава на показ статусот на видеото како признак на социјална доминација што не е лишена и од снововско-елистички елементи. Доколку, пак, зборуваме за визуелното во книжевноста, тогаш неодминливо ќе го согледаме влијанието на визуелните медиуми во уметноста на дваесеттиот век воопшто. Но, статичната визуелизација остварена со помош на графичкиот знак е начинот со кој книжевноста ги правела експериментите со визуелните можности во сопствените рамки од многу одамна, со столетија пред импулсите што можеле да ги родат новосоздадените визуелни медиуми, условени, пред сè, од откритијата на техниката. Од друга страна, врската книжевност – филм (а пошироко и – книжевност – визуелните медиуми) во историја на светската култура е евидентно мошне продуктивна со резултати што ја задоволуваат гладта на човекот по новини во уметноста.

Според природата на нештата, а пред сè, поради хронолошката подреденост на појавувањето, книжевноста, сосема логично, била извор за филмот како наративна уметност, конкретно – прозната книжевност, и тоа најчесто – романот како форма што овозможува широко поле на „филмична“ дејност и што е предизвик за филмот во неговата моќ на визуелизација.

И во филмот дејствуваат помалку или повеќе ДОБРИ уметници и, секако, квалитетот на крајниот резултат – филмот, од аспектот на книжевноста, ќе зависи од повеќе фактори. Пред сè: од ерудицијата на авторот (на филмот), од неговата селективна моќ да ја одбере соодветната книга, од неговиот талент еден јазик да прелее во друг, во оној што му е својствен нему, во оној во којшто тој самиот е професионално најкомплетен...

Историјата на филмот покажува многубројни примери за спрегата книжевност – филм (по тој „хиерархиски“ редослед) во која постои најшарено разнообразие – од екранизација на вистински ремек-дела на пишаниот збор, до посегѓање по, најблага речено, популарни текстови, кои најчесто резултираат со филмови што не ја

надминуваат книжевната матрица. Но, добрата книга како поаѓалиште не секогаш е „покрытие“ за филмот. Не постои апсолутна правопрпорционалност, нема идеално поклопување добра книга – добар филм, што е логично од многу подразбирливи причини, што сметаме, не бараат посебна експликација.

Филмското сценарио е своевидна основа (текстова) на филмот. Дури и тогаш кога филмот се надградува врз ненапишаниот синопсички мотив што, можеби, егзистира единствено во предидејата на режисерот, станува збор за еден вид книжевно поаѓалиште.

Предизвикот – да се визуелизира книжевен текст, автохтоно уметничко дело, сметаме дека лежи во шармот што го има новината на медиумот. Бидејќи, колку и да се согласуваме во признанието дека „подвижните слики“ мошне соодветно го елаборираат мимезисот, сепак, мораме да се соочиме со објективната ситуација дека визуелизацијата СО филмот укинува многу од естетските ефекти што го специфицираат книжевниот текст.

Комерцијалните филмови што ги ползуваат популарните романи – непретенциозни во уметничка смисла, најсоодветно ги презентираат своите книжевни матрици, бидејќи тие, за неамбициозниот гледач, за гледачот без изграден уметнички критериум (?), уште ПОЛЕСНО (безнапорно, без инсистирање на предзнаењето, на ерудицијата, на моќта за асоцијативно поврзување на нештата) ја раскажуваат, всушност, приказната. А, веројатно, поради моќта на својот комплексен јазик, филмот е поадекватен во исполнувањето на некои жанровски барања. (Но, и тука мораме да се оградиме, бидејќи постои, на пример, бриљантната спрега Станислав Лем – Андреј Тарковски во „Соларис“ кој и покрај жанровската враменост во SF-от е уметност во вистинската смисла на зборот...)

Не се необични ни случаите во кои талентот на режисерот умеел да го „поткрене“ објективно послабиот книжевен текст до рамниште на одличен филм. Треба да дозволиме и ситуации во кои режисерот има максимална слобода во ползувањето на книжевниот текст, при што неговиот филм предизвикува само далечна асоцијација на книжевната матрица. Во тој случај ќе се соочиме со опасноста/проблемот во вредносниот суд за филмот како аргумент ЗА или ПРОТИВ да го земеме врзувањето или неврзувањето со книжевниот урнек. Но, тоа во секој случај, го засега проблемот на авторската слобода и не би требало да влијае врз судот за филмот.

Доколку зборуваме за врската книжевност-филм во принцип, тогаш како основна дистинкција помеѓу овие два јазика на уметноста ја воспоставуваме: дистинкцијата што постои помеѓу прикажувањето/покажувањето како основна функција на филмот и кажувањето на вербалниот јазик во книжевниот текст. Филм-

ската нарација е овозможена со многубројните визуелни можности што ги ползува филмот низ посредувањето на техниката. Филмот во својата „раздвиженост“ на сликите визуелното го потенцира и со музиката и со различните звучни ефекти. А таа истовременост во прикажувањето, колку и да остава впечаток на максимална полнотија остава „празнини“ во осознавањето кај гледачот, кој соочен со тоа течење на времето во филмот не стигнува да ги „фати“ сите естетски информации! Всушност, оваа особина на филмот не смеете да ја толкувате со негативен предзнак, бидејќи таа, од спротивниот агол гледано, е најлозитивната придобивка на филмот. Иако овој проблем може да најде своевидно решение со неколку пати повтореното гледање на филмот, кога ја споредуваме филмската со книжевната нарација, во принцип, зборуваме за првичното восприемање и првичниот ефект од уметничкото дело.



„Соларис“ (Андреј Тарковски, 1972)

Во книжевната нарација водиме сметка за т.н. време на приказната – заплетот и за времето на дискурсот. По однос на проблемот на времето, а токму поради поголемата уверливост на визуелното, реципиентот полесно се вклучува во филмското време, додека чита-

њето на книжевниот текст ја остава видливо-јасна линијата што ги дели времето на приказната и времето на дискурсот. Дури и тогаш кога писателите посебно суптилно се погрижиле да ги скријат рабовите што ги кријат авторот, нараторот, ликот-раскажувач...

Книжевоста по однос на филмот е хендикепирана бидејќи неа ја градат зборови што со својот графизам посредно предизвикуваат ментални слики. Јазикот во книжевоста подразбира визуелизација. Но, таа ќе биде во директна зависност од интелектуалните, емотивните способности, од богатството на фантазијата на читателот. Зборовите во книжевното дело и тогаш кога се „категорично-посочувачки“ можат да поттикнат најразлични асоцијации кај читателот. Категориите што се (о)пишани можат да бидат исполнети со најразлични субјективни значења во зависност од претходната „подготовка“ на читателот.

Филмот како, пред сè, колективен, координан труд е во многу потешка положба по однос на „единството на впечатокот“. (Можеби ова барање единствено може да го задоволи целосниот авторски филм?) Но, од друга страна, филмот со својата визуелна даденост ја „ограничува“ фантазијата на гледачот, бидејќи сите предмети, пејзажи, сите ликови, се определени: убавите жени од книгите кои дозволуваат да ги обликуваме според сопствените критериуми за убавото, во филмовите веќе се „исполнети“ со содржините на конкретни актерки што ги одбрал некој друг, не ние – конкретно режисерот! Можеме да си претпоставиме каков е товарот на одговорноста што го поднесува режисерот во своите решенија за определен артист што треба да „оживее“ познат книжевен лик. Дали големиот Лоренс Оливије е соодветен Хамлет? Дали Настасја Кински е вистинската Теса? Можеме да се прашуваме во недоглед. И тогаш ќе ни се пристори дека изборот на артистите е најмалата грижа во „преводот“ на книжевоста ВО филм. И како до најголема ограниченост на филмот што се амбицирал да го „преведе“ текстот, ќе дојдеме до немоќта со филмското око да се долови убавината што се содржи во повеќестраката алузивност на текстот. Она што добрите раскажувачи во прозата мајсторски го факаат како незабележлива дамка врз белината на кожата, како префинето движење, како сонлив поглед на убава жена (според идеалот на Вермер? Боти-

чели? Леонардо?), како занес на душата, како болен грч во срцето (и многу други поубави примери) – филмот може да го ПРИКАЖЕ низ, сепак, презасилена и груба! реакција во гестот или во мимиката – и тогаш, судбината на уверливоста на таа постапка, клучот за сиот филм ќе го држи талентот на артистот. А тој – се подразбира, се бара, но исклучителните се, сепак! ретки. (На пример, како Лив Улман: Сцената со испробување на шапката во „Нова земја“. Незаборавна. Во неколку секунди, во огледалото го гледаме засраменото и невинонесвесно и кокетно-свесно женско соочување со сопствената убавина... Шлендорф во својот филм „Барабанот од ламарина“ го сочувал гласот на ликот-наратор Оскар, следејќи ја книгата на Гинтер Грас. Секако извршил низа скратувања на текстот, но со гласот на Оскар „конзервирал“ многу убавини од бриљантниот стил на Грас кои не дозволуваат визуелизација, туку бараат само г л а с н о да се изговораат за да се потврди естетскиот ефект што се добива со безгласното читање во самотијата на читателот.)

Како неминовен заклучок на овој пристап кон релацијата книжевност-филм, се наметнува идејата дека таа релација ќе биде успешна само тогаш кога режисерот (како оној што доаѓа со новината на многуте можности на својот нов, технички совршен јазик), во својата личност ќе поврзе повеќе таленти: љубов кон книгата, кон визуелните уметности и многу, многу знаења од многуте области кои влегуваат како логична претпоставка во градбата на еден филм. Бидејќи – филмот амбициозно зафаќа сè. Одбира според својата мера. Посега по книжевоста, но, мораме сериозно да се замислиме и врз влијанијата што тој ги врши во современата книжевност, особено во кусата проза каде што постапката на монтажата е важна креативна постапка... Филмот фуриозно го живее својот растеж пред наши очи. Современици сме на неговата енергичност. Не, не мораме да се откажеме од својата љубов кон книгите. И понатаму каприциозно ќе опстојваме во својата увереност на страстни библиофили. Но, со сета почит кон движењето на нештата, кон видоизменувањата, кон пронаоѓањето на новите форми – да го сакаме и филмот. Нема причина Гутенберговата галаксија и „подвижните слики“ да не ги „смириме“ во единствен восхит од уметноста.



ОПШТЕСТВЕНО ПРЕТПРИЈАТИЕ >>МАКЕДОНИЈАФИЛМ<< – СКОПЈЕ ц.о.

ЕТИЧКИТЕ ПРОСТОРИ НА ФИЛМОТ

МОРАЛ И СЛИКА

Како еден од одложените парадокси на севкупната досегашна кинематографска практика е манифестирањето на одредени апстракции што на филмот понекогаш му даваа можност меѓу другите негови естетички пројавувања да заличи и на специфичен вид применета уметност. Таа негова од тешко објасниви причини главно потискувана вокација одвреме-навреме сепак стануваше забележлива, дури и атрактивна. Независно од технолошката манипулација со дотогаш прокламираните музи, филмот набргу ќе ја насети слободата, првин на својот молк, потоа на својата селектирана звучност.

И двете страни на една пронајдена па и присвоена космогониска поларизација, ќе му послужат на новопронајдениот јазик да ги артикулира динамичките феномени на антрополошката опкруженост. Она што доаѓа вон човекот, вон неговата автархична визија на посакуваниот космос, филмот извонредно добро, се разбира, понекогаш и во ретките случаи, може да го опфати во својот организам кој иманентно осцилира помеѓу споменатите поларитети.

Повремено навистина се случуваат такви синтези помеѓу елементите од двете сфери на поларитетот, додека евиденцијата за фреквентноста на овие случајности е препуштена на медиумското секавање и на наталожената емпирија, во оваа што денес ја нарекуваме медиумска област.

Единствено, кинематографскиот медиум од својот почеток се покажа мошне полезен за отсликување на онаа постојано присутна тема на сите духовни творби и пројавувања, човечката судбина. Битно антропоцентрично ориентиран, филмскиот организам на презентација се поведува по генеричките шеми на човековото изразување, но како што ќе забележиме при повнимателно следење, не сосема и се идентифицира со нив. Од каде доаѓа таа негова автохтоност, тој негов специфичен од кон некое сопствено артикулирање, кон постулатите, по сè изгледа, само нему достапни?

Почесто запираме пред некои не толку очекувани, колку необјасниви доживувања на неговото дејство. Човечката судбина поместена од својот вообичаен реторичен простор во рамките на филмскиот кадар, секогаш предизвикува повторена автентичност и желба да се допре до општото за кое пречесто се утврдува

дека таа автентичност сама по себе не е доволна. Нејзината отвореност кон доживувањето не значи секогаш и нејзина оствареност, што би требало да претставува еден од ефектите на постигнување на општото.

Бездруго се чини дека со човечката судбина која настојува да се олицетвори во рамките на филмскиот кадар, во него влегуваат и сите придружни елементи на нејзиното манифестирање. Осамостојувањето на изразните форми на филмот најконкретно се допира до овие можности и сд нив ја црпе неопходната убедливост на сликата. Макар што врежаното мислење дека комплетноста и комплексноста на кинематографската илузија, се должат на неговиот среќно пронајден и координиран механички принцип, илузијата на стварноста во филмот фундаментално е поврзана со нешто друго. Механизмот тука е само претекст на хуманизирање на еден од можните егзистенцијални искази, негова реторичка перспектива. Она што е зависно од апоритетот на артикулирањето, не е и самото артикулирање.

Инструментариумот на филмската реторика, се чини, сепак влијае по малку таинствено, а кадарот е неговата единствена појавна реалност.

Она што е најмногу истражувано досега во теоријата на филмот е неговата идејна врска со стварноста. Притоа е запоставувана стварноста што ја носи тој во себе како своја структура. Недоволно е да се истакнува неговата специфичност, како само повеќе или помалку надворешен екстрем на нам познатата и проектирана стварност, со која таа не се допира на сите нивоа.

Тука е вистина и уште нешто, очигледно по својата едноставност, па како такво и често занемарувано. Творците на уметничките и духовните богатства секако немале судир со така комплицирана форма на изразот, до појавата на филмот. Неговата измамничка податливост и денеска во медиумската ера на неговата рецепција, го претставува оној секогаш привиден камен на сопнување во намерата и резултатот. Желбата да се достигне што поцелосна илузија на стварноста, остварена со разумното историско темпо што го наметна самиот медиум не може лесно да се помири и оправда со наложбата за кротење на така совршено создадената илузија.

Природата на филмот, по сè изгледа е поинаква и настојува да биде поинаква, од онаа што му ја наметнува творецот, сметајќи ја за негова вистинска. Природата на творењето, поточно творечкиот нагон е тој што се стреми кон создавање илузија на стварност, но филмот можеби го прифаќа тој разумен стремеж само од аспект на авторот. Оваа прикриена подвоеност би можела да ги објасни најголемиот број неуспешни филмски дела, па сепак не многу да ни го посочи и таинственото несовпаѓање на авторовата идеја и материјата во која таа е поставена.

Разложувањето на горната дихотомија, колку што е можно повнимателно, доведува до познатата конотација дека филмот е материја што е во движење, што се организира низ динамичен процес, па според тоа, можноста за таквите спротивности, како и во секое движење, е постојано присутна. Структурално гледано, оваа ситуација уште повеќе се усложнува со навлегувањето на акустичките елементи во филмот, кои од своја страна, исто така, поседуваат динамички ентитети.

Така целиот развој на филмот укажува на константната подвоеност помеѓу идејата и нејзиниот концептуален одраз во динамичката структура на филмскиот организам. Индукцијата на различните движења во филмската материја, нивната динамичка спрега, е нешто што е врвен одраз на неговата природа и неговите изразни можности, практично неограничени.

Овој краен ефект единствено може да ја создаде духовноста на движењето, кое во филмот како доминантен структурален елемент не е од битно механичка природа. Надминувањето на механицистичките постулати, нивното укинување на некој начин пак, се иманенција на неговата дијалектичност. Впрочем, во конечното согледување единственото нешто што во овој совршен илузионистички медиум не е илузорно, е неговото движење. Миметичките можности што произлегуваат од таквата природа на филмот практично се неограничени, но целта на таа природа, по сè изгледа дека не е исцрпување на тие можности.

Онтолошките карактеристики на филмот на определен начин му погодуваат на претставувањето на една космогонска шема, во која во средиштето се наоѓа човекот со својата судбина. Следењето на оваа шема, кон која филмските автори досега главно се приклонуваат, ни асоцира мисла за еден веќе изготвен модел во кој се сместуваат различните претставувања на еден ист тематски предмет, човечката судбина. Приближно вака симплифицираниот прегледен аспект, може да го опфати филмот само еднадвор, да дозволи да се насети сложеноста на неговата структура. Споменатиот синтетички простор, меѓутоа, го овозможуваат и самиот

надворешен модел на филмот и неговата внатрешна структура, нивните, се разбира, не сосема поеднакви отворености, кон содржинските елементи на човековата egzистенција. Оној миметички слој, по кој сите познати музи трагаа и се стремее, филмот го оствари речиси без напор, со самото свое настанување во дотогаш најидеалната барана форма. Но сите тие трагања и усилби на духот по формите што би му одговарале, остануваат безмалку напразни, механички споени, во филмската форма, во нејзиниот постојано флуиден тек, на кој перманентно му е потребна нова разумност и ново мотивирање, инаку самото негово движење станува доследна инкарнација на апсурдот.

Така филмот судејќи по сè, засекогаш ќе ја преземе една од најтешките задачи што воопшто била поставена дотогаш пред било која и да е позната уметност: да го осмисли и да го сублимира движењето, па да го одрази како еден онтички космолошки принцип, во чија сфера духовноста претставува еднаква вредност како и сите други елементи од коишто е сочинета.

Пред сè, како нужна потреба, филмот треба да ја одрази и фиксира промената, којашто во едно движење логички е присутна и е во случување. Меѓутоа, и во оваа сфера филмот ни го презентира хуманизиранот аспект на тоа севкупно движење, со човекот во неговото средиште, обидувајќи се секогаш да ја нагласи и дури да ја наметне неговата улога на „*Spiritus movens*“ на тоа движење.

Космолошките шеми и нивните отсликувања можеме да ги приклучиме кон преостанатиот метафизички репертоар, кој филмот ќе го понуди со неспорна и на моменти релевантна присутност.

Впрочем, како и кај сите феномени што во себе ги обединуваат спротивностите, според нашето скромно мислење и според некои проценки, кои од траењето на овој медиум, со несмалена објективност допираат до нас, човекот, тој постојан предмет на филмот, неговата судбина, пополека исчезнува како објект на неговото медиумско интересирање, додека шемата, моделот, се идентификуваат со таа содржинска основа и се обидуваат да ја заменат на глобален план.

Оттука припојувањето на етичкиот простор на филмот и на неговото творење има особена важност, како за самиот негов развој, така и за неговата конечна медиумска судбина. Онтолошките аспекти на филмот, создавајќи така еден вредносен нанос, кому редот и мерката како примарни квалитети не му се на прв поглед својствени, на творецот му дава можност да ја провери својата способност, издвојувајќи ги од тој недефиниран аксиолошки ред вредностите кон кои тој ќе се определи како

автор. Но, ова веќе спаѓа во редот проблеми кои конкретно се однесуваат на творчката основа на филмот, започната како игра со привлечен механизам, за набргу да дојде до заплетен систем на една поетика со трансцендирани влијанија, чиј спектар на дејствување, веруваме сè уште не е исцрпен.

ФИЛМСКАТА ФОРМА И ЕТИКА

Атомизирањето на структурата на филмот се запира на кадарот како на финален фактум кој можеме да го издвоиме од севкупната динамичка организација и за миг да го осветлиме неговиот однос кон другите делови на филмската структура. Визуелната основа на кадарот е сликата, фотографијата. Неговото толкување како јадро, клетка на изразот, или како една структурална основа, всушност е правилно, но тоа не го објективизира и неговиот функционален код, кој, пак, го чини неговата содржина, секогаш нова и непредвидлива.

Една константа, сепак, и тука преостанува; човекот и дел на неговата судбина. Овој однос ги создава тие специфичности, тој е извор на значење и сфера што недвосмислено асоцира на античкиот идеал наречен „калокогатија“. Тоа во медиумска смисла е близу до тој класичен принцип, кој означува „етизирана убавина и естетизирано богатство“, што за античкиот свет претставувале идеал и сеопшт постулат на уметничките дисциплини, но и на секојдневниот живот.

Фотографијата не случајно со самата своја позиција на просторен факт, кој во својата димензионираност, ја апстрахира временската компонента, на тој начин вообличува една самостојност на толкувања и значења, што можат да конвергираат кон нејзиниот основен предмет: човекот и неговата судбина поставени во нејзините рамки.

Фотографијата со еден збор, е во состојба да оформува една нова реалност врз материјалниот свет на појавноста, што ќе ѝ послужи како содржина. На тој начин е избегната тотална апстракција, во смисла на кинење на сите врски со стварноста, со природната основа на нејзината содржина, освен со споменатата временска компонента. Со пронаоѓањето на филмот, фотографијата се збогатува со оној битен елемент на движење кој во себе ќе го вклучи, како извесна комплементарност, и временскиот континуитет, вклучувајќи го едновремено во структурата на фотографијата, односно во рамките на филмскиот кадар, како една своја ненадоместлива компонента.

И вака новонастанатата структура, повторно за свој битен елемент го има човекот, но сега не само неговиот лик, туку и претставата на неговата судбина. Со тоа традиционалната митопоетика е исто така повторно воспоставена, овој пат во технолошките услови на еден механизирани медиум.

Поставувајќи ја човековата личност во средината, во основата на својот фотографски создаден простор, филмот непречено изградува една оптичка реалност, хуманизирана до препознатлива мерка, за да се здобие со една сигурност на општоста, што ќе биде евидентна во сите елементи на вака создадениот простор. Така, постигнувањето на илузија на стварноста е нешто што од овој аспект влијае како бесмислен и непотребно изнасилен, творчески напор на филмските автори, бивши и сегашни. Ова е веројатно еден од првите и секако фундаменталните парадокси на филмската митопоетика што се протега низ целиот тек на неговото технолошко постоење.

Оптичката, фотографската илузија нема свои граници а заводливоста на тој, како што изгледа магичен повик за творците, беше претставена како предизвик за креативноста. Заведени од него, од неговата неоспорна привлечност, ние и денеска бараме метафизички медиумски трошоци во филмот таму каде тие всушност не виреат.

Меѓутоа, од оваа заблуда имаат полза сите, и филмот и неговите творци и публиката. Тоа испадна како благотворна заблуда, но на крајот остана само тоа. Впрочем, ненаметнатото – како што нам ни се чини – спонтаното медиумско созревање на еден јазик каков што е филмскиот, на некој начин го потврдува сосема спротивното.

Изворноста на филмската форма, нејзината услужлива отвореност кон сите можни содржини, универзалноста на нивниот третман и на крајот привидната ефемерност на значењата произлезени од сето тоа, е претстава што наметнува една беспоговорна самостојна функционалност. Бесконечното самопотврдување на една индивидуализирана изразна форма во нејзиното перманентно движење, се разбира, не е функцијата на некоја содржина. Во филмската митопоетика, постои единствено специфичноста на формата и безмалку сето друго е изведено од неа.

Внатрешната препознатлива стварност на филмот е условена само од филмската форма и од ништо друго. Тој артифициелен реалитет, пробивен и сугестивен и кога не кажува ништо туку само постои, трае во своето ограничено временско движење, но сепак се чини, секогаш тендира кон универзалноста на безвременоста.

Митопоетскиот свет на филмот, ги црпи својата сугестивност и својата значенска релеванција од самата филмска форма. Неговите многубројни карактеристики стануваат евидентни само во онаа мерка во која тие самите се идентификуват со барањата на формата, одошто со потребата да се вообличи што посовршената илузија на реалниот свет.

За пример на оваа тенденција особено се ефектни филмовите кои по својата надворешна формална структура и внатрешната содржин-



„Малтешки сокол“ (Џон Хјустон, 1941)

ска организираност се претставени како субјективно доживување, дадени во прво лице, со крајно индивидуализирани фотографски аспекти, кои го идентификуваат погледот на дејствителното лице со објективот на камерата.

Ги спомнуваме овде американскиот филм „Дама во езерото“ („Lady in the Lake“), 1946 на Роберт Монтгомери, како екстремна постапка во рамките на овој стил и структурално, но не и драматуршки, мошне сличниот на него француски филм „Живот во розово“ („La vie en rose“) 1948 на нам малку познатиот Жан Форез. Кон овие наслови би можеле да ги додадеме и филмовите: „Малтешкиот сокол“ („The Maltese falcon“), 1941 на Џон Хјустон, па и „Длабок сон“ („The big sleep“), 1946 на Хауард Хокс, култните дела на американската „црна серија“, па и еден филм кој исто така ѝ припаѓа на оваа жанровска тенденција „Дамата од Шангај“ („The Lady from Shanghai“), 1947 на Орсон Велс.

Овие стилски обиди можеби најверодостојно и најдоблесно укажуваат на една длабинска поврзаност што води потекло од основите на филмската форма, сфатена, се разбира, како изворна посебност на филмскиот материјал. Вообичаениот, очекуваниот неодминлив судир на филмскиот материјал и содржинските тенденции, се реперкуира на повеќе планови, во што, најбитно влијание има етичката опре-

делба, која уште од античките времиња е примарна одлика на поетиката, основен драматуршки идеал.

Аристотеловската традиција на некој начин сепак го допира филмот, во оваа своја основна насока. И не само тоа. Оваа врска појавата на филмот како да ја реконструира и таа така обновена станува еден од елементите на неговата митопоетика. Етичкиот комплекс на филмското дело опстојува и како елемент на формата и како елемент на содржината. Тоа е елемент на општоста, во која препознаваме облици на традицијата, меѓутоа, во филмската ситуација е иницирана, пред сè, од битните содржини што ќе се најдат во просторот на филмскиот кадар.

Човекот и неговата судбинска ситуација, како предмет на драмската приказна во филмот, иманентно вклучуваат во себе и манифестирање на различните етички содржини. Нивните контакти со формата на филмскиот израз, всушност, ја обликуваат пораката на делото, но пред тоа тие битно влијаат врз неговиот стил, врз неговата изразна структура. Во оваа смисла нужно доаѓа до еден неодминлив спој и интерференција помеѓу етичките содржини на филмската форма, условени со присуството на човекот во рамките на кадарот и етичките вредности на авторите на филмот, кои тие му ги

подаруваат на своето дело. Навидум формалистичкиот аспект на ваквото видување на креативниот чин, меѓутоа, резултира со неочекувано богати импликации.

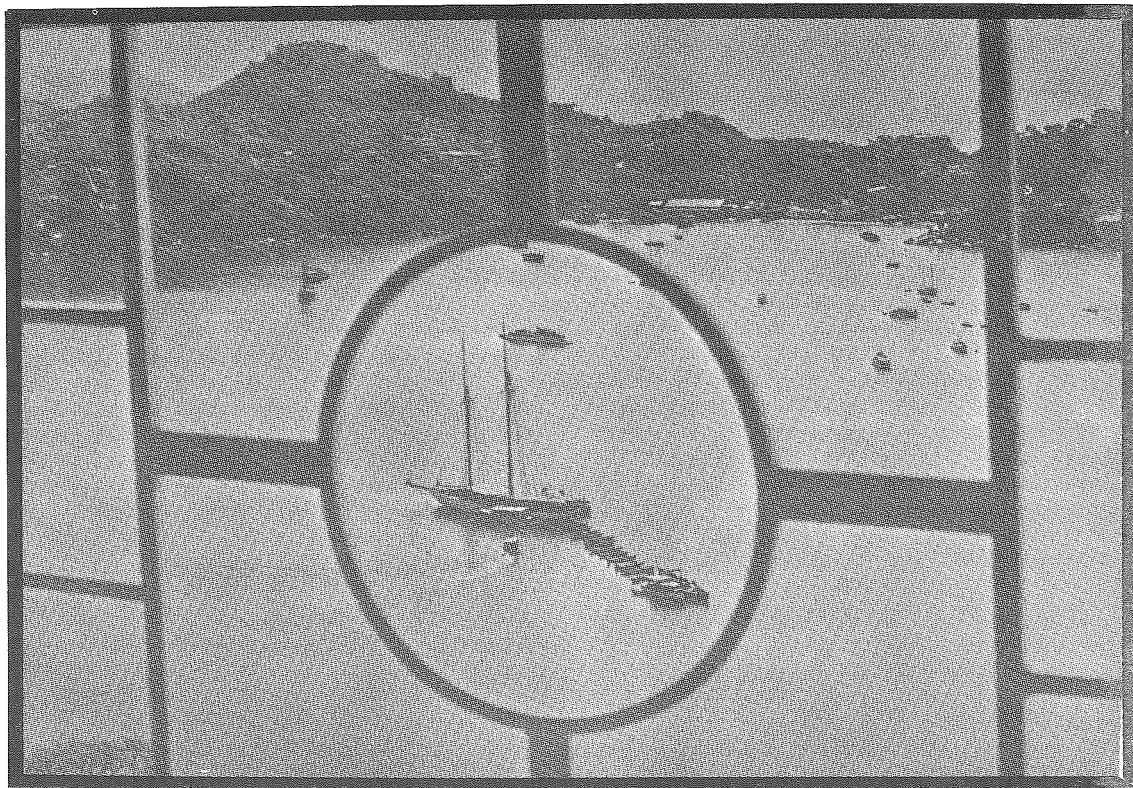
Пласирањето на етичките содржини во филмот, во филмската форма, како пиктурални чинители во рамките на кадарот што се темелат врз некои од основните етички определби, на свој начин ја формираат митопоетската структура на филмот. Тие понатаму ќе дејствуваат како корелации на битните естетички елементи, како што се облиците и боите, коишто на тој начин стануваат способни да ја заменат корелацијата својствена на различните драматуршки постапки. Оттука се насираат и различните основи на креирањето во контекстот на филмската форма.

Примерите на пред малку наведените филмови, во кои овие содржини се во функција на искажувањето и доживувањето на еден индивидуализиран аспект кон содржината, која на тој начин е опфатена со единствената филмска форма наметната со оваа субјективна позиција, се чини мошне убедливо зборуваат за дејствувањето на, на некој начин, наследената митопоетска структура на филмот. Особено експлицитно оваа тенденција на филмската форма е изразена во филмот „Дама во езерото“, во кој

камерата е буквално носител на актерската акција, односно на улогата на приватниот детектив од приказната. Визуелно овде сосема прецизно поставен, овој однос на корелација на етичките содржини и на естетските елементи на формата, заедно структурирани во една филмска форма како глобална изразна ознака, функционира безмалку беспрекорно.

Селективните доживувања на приватниот детектив во филмската композиција наметнуваат навидум само објективен став кон другите ликови и ситуации. Глобалниот повик кон етичноста, објективната осуда на општествениот морал на карактерите што влегуваат во оптичкиот простор на камерата, односно главниот лик, сепак го донесува филмската форма, овде идентификувана со изразните средства до еден чист субјективен тоталитет.

Објективизираниот слој на дејствието во овој филм е тој кој со својата акција ги провоцира, ги издвојува етичките содржини. Камерата, пак, односно главниот карактер, низ кого ние го следиме дејствието, ги вообличува па и на моменти ги коментира. „Дама во езерото“ беше третиран како експеримент на една невообичаена филмска постапка, но токму овој филм во најголема мера ќе се доближи до овој теорет-



„Дамата од Шангај“ (Орсон Велс, 1947)

ски модел, кој ни подоцна не ќе доживее некоја поцелосна стилска афирмација.

Другите обиди на овој план не се доведени до оваа стилско рамниште, бидејќи во сите нив е применета двојна реторична постапка, така што и носителите на етичките содржини, нивните двигатели, главните ликови, земаат учество и во објективизираниот слој на дејствието, макар што претежно се само негови набљудувачи, коментатори, но секогаш неуспешни насочувачи.

Такви протагонисти се и приватниот детектив Сем Спејд во „Малтешкиот сокол“ и неговата втора, нешто повпечатлива инкарнација, детективот Филип Марлоу, истиот карактер во безмалку исти околности, во „Длабок сон“.

Морнарот Мајкл О' Хара, пак од „Дамата од Шангај“, кој влегува во приказната и ја коментира, исто така, во прво лице, како нејзин главен актер, сè до крајот на филмот не наествува, и ние со него, дека всушност бил вовлечен во неа како крајно манипуларен објект на сопствената судбинска заблуда, но и на својот неподмитлив морален однос кон материјалните облици на етичките вредности. Недораснат на еден нов, така сфатен и прифатен материјалистички морал, О' Хара, за малку ќе го загуби животот во играта во која тој всушност учествува како прост пион, во една измамничка игра, но со илузија што ќе го следи скоро до финалето, дека е токму на вистинскиот пат за да го вообличи својот живот во вредностите кои за сето време се основа на неговата акција.

Не случајно тој при неговото бегство од судската просторија ќе ја урне шаховската табла, на која за цело време играат неговите чувари, додека тој ја очекува наместената пресуда. Играта за неговата избраница Елза Банистер и нејзиниот маж, адвокатот Банистер, набргу потоа, во следната секвенца, веќе престанува, бидејќи тие се убиваат меѓу себе. За Мајкл, пак, единствена извесност, освен тоа што само тој ја преживува таа игра, е неговото спознание дека бил предмет на подмолната измама. Но, за него играта, по сè изгледа, продолжува.

Дијаболичноста на тоа спознание, меѓутоа, се преплетува со неговата непоколебливост кон етичките идеали, која на крајот сепак остаува во гестот, а не искажана со зборовите на неговиот внатрешен монолог, зборовите во кои очигледно сака да го погрее тоа свое непријатно сеќавање, сметајќи ги нив како идеален простор за заборавање.

Меѓутоа, исто така е очигледно дека тоа е и потврда на реалноста на сиот негов бивш и сегашен ескапизам, кој, како што евоцираат последните кадри и натаму се остварува, сега веќе како негова единствена судбинска ситуација. Сега тој е изгнаник од светот на кој се обиде да му пристапи со моралните намери и каде што со тој чин доживеа егзистенцијален

пораз. Велс сепак му наметнува на гледачот загатка, простор за избор: дали тоа што стои зад последните зборови на Мајкл не укажува на чувство за макар и нецелосен морален триумф? Но секако во едно Велс успева да го убеди гледачот, а тоа е атмосферата на безмалку комплетна резигнација, поткрепена со доминацијата на темната гама во финалните тотали на филмот.

Во филм драматуршки композиран во прво лице, колку и да е конкретната личност надвор од просторот на оптичкото дејствие, значи надвор од рамките на кадарот, таа останува етички влијателна, што се должи на тоа што ликот во својата основа ја носи етичката корелација на содржинската материја.

Во „Малтешкиот сокол“ и „Длабок сон“, ваквиот концепт го инкарнираат споменатите ликови на приватните детективи. Навидум необременети од какви било етички настојувања, тие, сепак, влегувајќи во акција, ќе бидат принудени да дејствуваат според својот морален инстинкт, поставени пред ликовите и ситуациите што ги карактеризира токму отсуството на каква и да е етичка содржина и чувство. Така во текот на дејствието, протагонистите постепено ја оформуваат својата етичка заложба, поттикнувани од акцијата и низ неа. На крајот тие израснуваат во карактери на кои им станува туѓ етичкиот релативизам, бидејќи него го негира и самата акција, а таа е онаа вредност во која тие најдлабоко веруваат.

Филмската акција спомената низ овие примери е изградена врз етичките постулати, односно врз нивното афирмирање или негирање. Но тоа е случај и со целата драмска литература. Меѓутоа, она што во филмската форма може да го издвоиме како битно различен пристап, се чини, барем во наведените примери, е нејзиното намерно одбегнување на експлицитниот третман на етичката проблематика. Можната суштина на овој реторички механизам треба да се бара во тоа што филмот по својата природа настојува да ги предаде настаните и ликовите во што поконтинуирана акција, низ која сите етички содржини всушност треба, да се формираат и да дојдат до свое, овојпат драмско значење во определено дејствие, во за тоа најефектно одбран конфликт, произлезен од потребата да се истакне универзалната важност на тие етички мотиви и содржини.

Имено, бидејќи етичките вредности сами по себе претставуваат и универзален јазик на човековата судбина и нејзината глобална содржина, тие и го зафаќаат на макроплан изразниот простор на филмскиот кадар. Нивното искажување преку глобалната филмска акција, преку дејствувањето и постапките на драмските карактери, стекнува митопоетски обележја и квалитети, кои ги обединува филмската форма. Токму преку неа тие се ставени на-

спроти своите реални животни модели и така се појавува можноста за нивно споредување.

Поредокот на етичките вредности во рамките на филмската форма е зависен од одреден драматуршки каузалитет. Не ретко тој афирмира навидум само поради бараниот естетски ефект некои сомнителни вредности, а сето тоа го засилува етичкиот конфликт во просторот на филмското дело.

Филмската форма во своето манифестирање, сепак не е поштедена од нешто што прилега на извесен морален кодекс, чие егзистирање се чувствува не само во комерцијално-прагматичката и цензорската сфера. Ако го парафразираме Андре Базен, кој на едно место вели дека секој избор на план или ракурс од страна на режисерот се идентификува со моралниот аспект и етичката позиција на авторот, всушност се објективизира во тој чин на творење на делото.

Повторно сме близу до веќе начнатиот проблем, кој е еден од забележителните творечки искушенија при работата на филмот и кој се јавува на релацијата форма-материјал, вклучувајќи го во овој однос и авторовиот пристап кон двата елемента. Разрешувањето на тој однос, што се однесува до етичкиот третман на филмот, треба да се изведе токму во чинот на неговото создавање. Но погрешно е да се претпостави дека на овој начин на медиумски план се задоволуваат сите прашања во врска со сложеноста на чинот на создавањето на филмското дело и изградувањето на неговата етичка димензија. Во својот „Tractatus logico – philosophicus“, Лудвиг Витгенштајн приближно вели, дека и кога ќе одговориме на сите прашања, сè уште останува неизречивото, она што самото се покажува.

Ако аксиоматскиот став, дека сликата во сето досегашно митопоетско искуство е оној изразен елемент, особено податлив за показ на содржинските мотиви врзани за човекот и неговата судбина, филмскиот кадар доблесно ја остварува оваа функција. Освен тоа, во просторот на филмскиот кадар, со подеднаква релевантност учествуваат другите изразни елементи, меѓу кои фундаменталната експресивна координација се случува токму помеѓу звукот и тишината.

Теоретските аргументи што ги врзуваме за оваа тема, во практиката на домашната кинематографија можеме да ги проследиме, исто така, во доста филмови, макар што нејзината специфична обработка, во најголемиот број

примери отстапува пред широко прифатениот универзализам на етичката проблематика и нејзиниот третман.

Во барањето на таа специфичност првин може да укаже филмот „Време без војна“ (1968) на Бранко Гапо. Успешната драматуршка диференцијација и надарениот авторски пристап на режисерот, ефектно ја презентираат етичката проблематика низ приказната за примарните судбински судири на младиот Фидан, во која како основен драмски мотив е искористена темата на настанувањето на етичката самосвест кај протагонистот. Фидан е поразен јунак во филмот, но токму поради неговото сознание на тој етички план, ние веруваме во неговите идни триумфи.

Присутноста на етичката тема мошне силно се чувствува и во филмот „Јад“ (1975) на Кирил Ценеvски. Во извонредно интересно реализираниот драматуршки концепт, со, секако и во рамките на југословенската кинематографија, најуспешно остварена митопоетска структура на дејствието. Импресивниот комплекс на етичките содржини поставени во овој филм, е соодветно вообличен во неговата филмска форма. Кирил Ценеvски овој свој авторски афинитет ќе го пројави и во своите следни остварувања: „Оловна бригада“ (1980) и „Јазол“ (1985). Меѓутоа, во приказната за таткото и синовите во „Јад“, сето драмско внимание и драматуршкиот интерес, упатуват кон генеричните основи на етичките определби, со особен акцент врз нивните егзистенцијални импликации. Авторот во филмското дејствие доследно настојува да ги разложи апстрактните етички модели и повторно да ги воспостави во филмската форма.

Во македонската кинематографија, инаку, присутноста на етичката димензија како понегласена структура на филмското дело е употребена во филмовите „Мemento“ (1968) и „Жед“ (1970) на Димитар Османли, а и во филмовите од поскорешната продукција „Среќна Нова 49“ (1986) на Столе Попов и „Хај-Фај“ (1987) на Владимир Блажеvски.

Етичките простори во филмот, и покрај нивната неодминлива и незаменлива функција во драмскиот развој на дејствието, го прошируват до ненасетни размери медиумскиот обем на филмот, потврдувајќи ја и на тој начин, универзалноста на неговата експресија. Намерата, пак, на овој текст, да ја детерминира во некои основни релации етичката проблематика, не само како општо место на севкупната филмска драматургија, туку и како една посебност на неговата форма, останува отворена.



ИНТЕРИМПЕКС

ФИЛМСКАТА ДЕЈНОСТ ВО ДИОПТРИЈАТА НА ПРАВНАТА РЕГУЛАТИВА

Нормативно-правниот третман на филмската дејност во СР Македонија

Уметничкото и научното творештво, според уставите на СФР Југославија и на СР Македонија е слободно. Тоа значи дека творештвото не може да биде предмет на нормативно регулирање, односно не може со закон да бидат пропишувани услови и начини за творење, ниту да бидат утврдени субјекти што можат да творат. Согласно ова, во републичкото законодавство, за ниедна од утврдените и признаени уметности нема законска одредба за уредување на творештвото, освен за филмското, коешто сметано за дел на филмската дејност, децидно е регулирано со Законот за филмската дејност („Службен весник на СРМ“ бр. 15/86).

Со закон единствено е пропишана определбата на општеството, самоуправните интересни заедници на културата да ја утврдуваат политиката на развојот и унапредувањето на културните дејности (меѓу кои е и уметничкото творештво), и е пропишана обврска – Републичката заедница на културата да обезбедува средства за финансирање на она уметничко творештво што е од општ интерес за Републиката.

Законската регулатива во врска со сите други уметнички творештва (литературното, музичкото, драмското, ликовното итн.) се однесува на односите што нужно настануваат, или треба да настанат, но откако уметничката творба е создадена. Значи, од моментот на општествената верификација на вредноста на творбата.

Така, кај литературното творештво (Законот за издавачката дејност), делото создадено слободно (независно од условите и начинот на творењето), од авторот (независно од неговиот субјективитет), се предава на издавачка организација, како израз на слободната волја на авторот или на наследниците на авторското право. Во организацијата, органот на управување, со претставници на општествената заедница, врз основа на стручна оценка на делото (рецензија) донесува одлука за неговото издавање. Значајно е што независно од оваа оценка и одлуката на органот, авторот има право на издавање на сопственото дело. Значи, авторот самостојно и слободно одлучува дали своето дело ќе го објави. Ирелевантно е притоа, дали го објавува сам или преку издавачка организација. Се разбира, до колку од надлежен орган делото не биде забрането. Но, сè до забраната, за делото важи презумпција на дозволеност. Кај ова уметничко творештво нормативно се регулирани само односите во издавачката дејност и тоа – кој може да се занимава со издавачка дејност (организации на

здружениот труд регистрирани за вршење издавачка дејност и други овластени со закон), кој може да ги основа, остварувањето на посебниот општествен интерес, начинот и условите за работа на организациите и сл. Значи, регулирани се односите од моментот на предавањето на создаденото дело во издавачка организација заради издавање, односно односите по завршувањето на творечкото во делото. Издавањето, освен верификација на вредноста на делото (преку стручната оценка), претставува техничко умножување на делото, но никако и интервенција на творечкото во него.

Кај ликовното творештво, односите во врска со ликовното дело уште помалку се регулирани. Законските одредби (Закон за музејската вредност), се однесуваат само на организациите на здружениот труд и други субјекти што вршат музејска дејност. Тие во вршењето на дејноста презентираат и музејски материјал од уметничка вредност. И кај ова уметничко творештво, авторот самостојно и слободно решава за организирање јавна изложба на своето дело преку музеи, галерии и на друго јавно место.

Слична е состојбата и кај другите уметнички творештва – музичкото, драмското и други. Со закон (Закон за сценско-уметничката дејност) се регулирани само односите во врска со нивното јавно изведување.

Дејностите регулирани со напред наведените закони се утврдени како дејности од посебен општествен интерес. Анализирајќи ги односите што се регулирани со овие закони, се заклучува дека поимот „дејност од посебен општествен интерес“ кај уметничкото творештво е всушност само грижата на општеството во или при објавувањето, презентирањето или изведувањето на уметничките дела. Кај литературното творештво тоа е техничкото умножување на литературното дело, кај ликовното, музичкото, драмското итн. тоа е нивното јавно презентирање, односно изведување.

Во остварувањето на оваа општествена грижа, во сите споменати закони, определено е на патот на делото од авторот до јавноста да стои само еден општествен филтер и тоа само во организациите на здружениот труд што остваруваат вакви дејности, кој филтер, врз основа на вредноста на делото, решава дали ќе го објави, презентира или изведе. Најчесто тоа е органот на управување со претставниците на општествената заедница.

Во објавувањето, организацијата на здружениот труд, согласно значењето на дејноста, ползува и одредени бенефиции (поповолни кредити и сл.), со што посредно и го поттикнува творештвото.

По објавувањето, натаму за делото важат главно економските закони на пазарот, а на организациите се применуваат прописите што важат и за другите организации на здружениот труд.

За разлика од претходното, со Законот за филмската дејност се утврдени и се регулирани повеќе делови на дејноста и тоа:

1. Филмско творештво (условите и начинот на творењето, субјектите што можат да творат);

2. Прометот на филмови (условите, начинот и субјектите во откупот, увозот односно дистрибуцијата);

3. Јавното прикажување филмови (условите, начинот и субјектите во јавното прикажување);

4. Чувањето филмови и филмски материјал.

За потенцирање е што во сите овие четири делови на филмската дејност, односно од идејата за филм (изразена како проект), преку реализацијата, прометот и прикажувањето до чувањето – е пропишано да стојат вкупно пет општествени филтери, и тоа еден за идејата на филмот и четири за создаденото филмско дело.

ЗА ФИЛМСКОТО ТВОРЕШТВО

Со филмско творештво во Законот за филмската дејност изразено со поимот „производство“, но со исто значење во содржинската смисла („подготовка, снимање и обработка на филм“), може да се занимаваат:

а) организации за филмско производство и

б) работни заедници на самостојни филмски уметници.

а) Како творец може да се јави само организација на здружениот труд регистрирана за вршење филмско производство. Според прописите, организација може да се основа ако ги исполнува законските услови, што значи, покрај другите услови, ако има обезбедена техничка опрема, средства и соодветен кадар меѓу кој и уметнички, заради вршење филмско производство. Во Законот за филмската дејност, како услов за основање е предвидено и добивање согласност од Самоуправната интересна заедница на културата на чие подрачје се наоѓа седиштето на организацијата.

Во ваквата определба на Законот за филмската дејност – организација да врши филмско производство, односно како дадено монополно право со филмско производство да се занимава вработениот уметнички кадар во организацијата за производство (на филмска уметност), лежи основната спротивност со уставната одредба.

Оваа определба, од друга страна е и во директна спротивност со уставната одредба дека самостојните уметници имаат во начело иста општествено-економска положба и во основа исти права и обврски, како и работниците во организациите на здружениот труд.

Се заклучува дека вработените филмски уметници се привилегирани во однос на другите поради социјалната и економската сигурност, што во голема мера ја обезбедува статусот на вработен. Наспроти нив, другите филмски творци што не се во работен однос во организација за филмско производство, или не се здружени во работна заедница, се всушност дискриминирани во однос на остварувањето на уставното право. До сличен заклучок се доаѓа и при анализата на поставеноста на втората категорија субјекти (работни заедници на самостојни филмски уметници) што можат да се занимаваат со филмско творештво.

б) Како творци можат да се јават уште само работни заедници на самостојни филмски уметници. Самостоен уметник, според Законот за самостојните уметници е лице, кое со личен труд, самостојно, во вид на занимање, врши уметничка (филмска) дејност. Во Законот за самостојните уметници е предвидено, но само како можност, здружување на самостојните уметници во формална работна заедница, што зависи, пред сè, од нивната волја. До колку пак ваква работна заедница се формира, таа во основа има иста положба како и организација на здружениот труд.

Секако дека филмското дело бара најчесто повеќе творци, но противуствено е статусното својство на творците од формална природа да биде услов за бавење со филмско творештво (вработени во ОЗТ за производство), а уште помалку условот – задолжителното формално здружување на творците (работни заедници на самостојни филмски уметници).

За одбележување е тоа што Законот за филмската дејност на овој начин не им дозволува на другите работни луѓе и граѓани бавење со овој вид творештво, независно од нивниот статус, што не е случај кај другите уметнички творештва.

Според Законот за филмската дејност, кон реализација на филм може да се пристапи ако има одобрен проект, соодветни кадри и ако се обезбедени средства. Одлука за одобрување проект (привот општествен филтер) донесува органот на управување во организацијата за производство, со претставници на општествената заедница, а донесувањето на одлуката е предвидено како работа од посебен општествен интерес.

Овде се наметнува прашањето за реализирање на оваа одредба, кога како творци би се јавиле работни заедници, односно – кој ним ќе им одобри проект, кога во Законот за самостојните уметници, за нив веќе се предвидени други услови за образување и работа. Тоа значи дека оваа одредба од Законот за филмската дејност е во колизија со Законот за самостојните уметници, односно, иако е задолжителна, за работните заедници е неостварлива.

Натаму, во Законот за филмската дејност е предвидена обврска во организацијата за производство и во работната заедница да се образува уметнички совет како стручен орган кој особено ќе разгледува, предлага и дава мислења за развојната и едногодишната филмска програма. И оваа одредба е во колизија со Законот за самостојните уметници, односно со смислата и причината на образувањето на привремено-



„Јад“ (Кирил Ценевски, 1975)

ните работни заедници – реализирање одредена програма или задача. Како услов за формално образвање на работната заедница, покрај другото, е и утврдената програма за работа што ја цени републичкиот орган на управата надлежен за работите на културата. Тука не може да стане збор за развојна или едногодишна програма (се однесува за привремените работни заедници), а за оценка е и потребата од задолжителното формирање уметнички совет, до толку повеќе што работна заедница може да формираат и само тројца самостојни уметници.

Во делот за филмското производство е предвиден и вториот општествен филтер – органот на управување со претставници на општествената заедница (и во работните заедници?), да донесува одлука за ставање во промет на филмот за јавно прикажување.

ЗА ПРОМЕТОТ НА ФИЛМОВИ

Со промет на филмови (откуп, дистрибуција и извоз на домашен и увоз и дистрибуција на странски филм), според Законот за филмската дејност, може да се занимаваат организации за промет. Во овие организации е предвидено формирање програмски совет, како стручен орган составен од истакнати јавни работници.

Овде е предвиден и третиот општествен филтер за филмското дело (домашниот филм) – одлука за промет на филмот за јавно прикажување, што ја донесува органот за управување со претставници на општествената заедница, утврдено како работа од посебен општествен интерес.

Во овој дел на филмската дејност, организацијата за промет е задолжена да обезбедува општествена заштита на домашниот филм, покрај другото и со изработка на поголем број копии за јавно прикажување и изнајмување филмови по поповолни услови. Исполнувањето на овие обврски ќе ја оптовари организацијата за промет со големи материјални издатоци, до колку правењето поголем број копии не произлегува и од квалитетот на филмот, економската оправданост (побарувачката, гледаноста) и сл.

Гледано од аспект на уставните можности, другите системски закони и законите во другите културни дејности, а заради рамноправен третман на филмското уметничко творештво, предмет на законска регулатива може да биде само прометот на филмови, како дел од филмската дејност (покрај чувањето филмови и филмски материјал што натаму е обработено).

За напоменување е и одредбата од Законот за самостојните уметници, исто така неприменлива, спо-

ред која, со филмска дејност којашто според Законот за филмската дејност ја сочинуваат четирите дела – производство, промет, прикажување и чување, може да се занимава самостоен филмски уметник.

ЗА ЈАВНОТО ПРИКАЖУВАЊЕ ФИЛМОВИ

Иако во Законот за филмската дејност е пропишан поширок круг субјекти што можат да се занимаваат со јавно прикажување филмови, тоа, како непосредно право на филмскиот творец му е одземено. Односно, тој не смее јавно да го прикаже своето филмско дело (се разбира, преку соодветни организации), што не е случај и за делата кај другите уметности.

Најпрво, недоследно е определен поимот „јавно прикажување“. Тоа, според Законот за филмската дејност е прикажување филмови достапно за граѓаните. Овој услов „достапно за граѓаните“ недоволно го определува принципот „јавност“ поради тоа што недостига доопределбата „под еднакви услови“. Достапноста за граѓаните (читај: под различни услови), не може и не го обезбедува начелото на јавност. Значи, јавно би било само она прикажување што би било достапно за сите граѓани, но под еднакви услови.

И во овој дел е предвидено образување репертоарски совет, а утврдувањето на репертоарот е предвидено како работа од посебен општествен интерес, за чие утврдување носи одлука органот на управување со претставници на општествената заедница. Тоа е веќе петтиот општествен филтер кај филмското творештво.

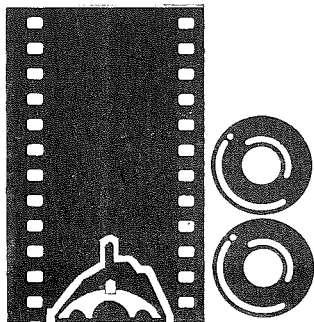
ЗА ЧУВАЊЕТО ФИЛМОВИ И ФИЛМСКИ МАТЕРИЈАЛ

Чувањето филмови и филмски материјал ѝ е доверено на единствената организација на здружениот труд за чување филмови и филмски материјал во Републиката – Кинотеката на СР Македонија. Филмови и филмски материјал од посебно културно-историско значење (различно дефинирано во Законот за филмската дејност), ужива посебна заштита. Прашање е дали оваа материја и овде треба да биде регулирана, или пак да се дополнат, по потреба,

постојните закони што веќе ја регулираат материјата за културното богатство од посебно значење (Законот за заштита на спомениците на културата и Законот за Кинотеката на СР Македонија).

Во врска со финансирањето, засега, иако Законот за самоуправните интересни заедници на културата предвидува дека Републичката заедница на културата обезбедува средства за финансирање на уметничките творештва од општ интерес за Републиката, се финансира (однапред се авансира), само филмското творештво. Поточно, не се финансира само целокупната реализација на филмскиот проект, туку се финансира и организацијата регистрирана за вршење на овој дел од филмската дејност. За разлика од ова, до сега Републичката заедница на културата за другите уметнички творештва, по определени критериуми, одделува средства, но за веќе создадени дела и тоа најчесто преку откуп, презентирања, конкурси и наградувања. Ова до толку повеќе што услов за финансирање на уметничкото творештво е – истото да е од општ интерес за Републиката.

За овој начин, преку овој систем на уредување на односите и финансирањето, се ограничува филмското творештво само и во рамките на организацијата за производство и нејзиниот вработен филмски кадар, поради тоа што средствата наменети за филмско творештво се слеваат во оваа организација, а се премалку да го издржат и целокупното нејзино функционирање. Со тоа не останува простор за финансирање и на евентуална работна заедница, а уште помалку и за други творци што би се бавеле со филм, чиешто, пак, творештво, поради главно неинституционализираната форма на работа, помалу би чинело, а техничката опрема, како значајна материјална основа и грижа на општествената заедница за филмско творештво, би му била достапна на секој филмски творец под еднакви услови. Само преку конкурентен настап на филмските творци со конкретни проекти пред самоуправните интересни заедници на културата и други финансиери (па дури и лични средства), како што е впрочем и практика во повеќето успешни кинематографии, филмското творештво ќе биде онакво – какво што го гарантира Уставот, а филмската дејност рамноправна со другите дејности во областа на културата.



Р.О. ЗА ПРИКАЖУВАЊЕ ФИЛМОВИ

ГРАДСКИ КИНА СКОПЈЕ

91000 СКОПЈЕ, М. ТИТО БР. 10, П. ФАХ 119, ТЕЛ: 225 - 405, Ж. С - КА 40100 - 603 - 12386

МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ НА ПЛАКАТ

Плакатот е неистражена област во нашата ликовна култура. Неговиот развој е тесно поврзан со еволуцијата на најзначајните видови на визуелната техника, посебно со можностите за печатење и со технологијата на графичка репродукција. Плакатот важи за најдостапна и разбирлива „уметност“, која во својата историја има забележано разни промени и јасно издиференцирани фази. Како дел од масовното производство плакатот јавно се прикажува и дава одредени информации. Така, тој „претпоставува модерен концепт на јавноста во кој членовите на општеството се дефинирани првенствено како посматрачи и потрошувачи“ (Сузан Зонтаг). Затоа, негова цел е да заведе, да поттикне, да продаде, да едуцира, да убеди, да апелира... Со својата идеја и определено ликовно решение, плакатот треба да им се наметнува и на оние кои инаку би поминале покрај него не забележувајќи го.

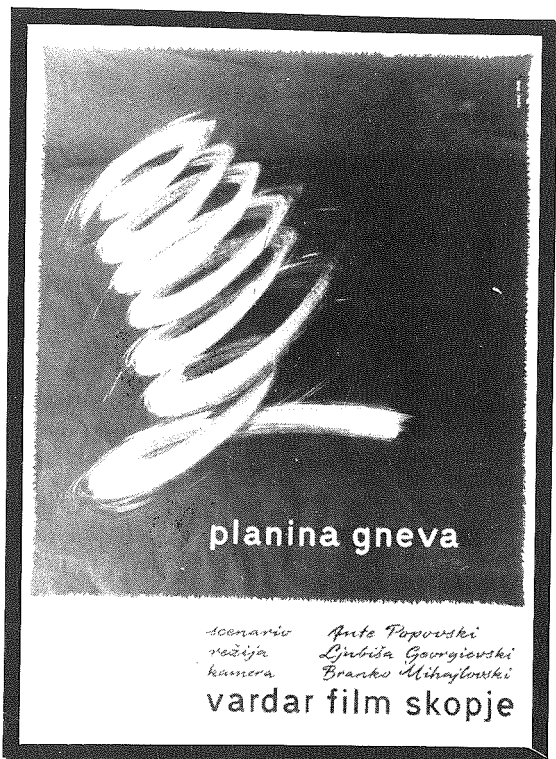
Филмскиот плакат во Македонија се појавува со организираното филмско производство, поточно од 1952 година кога е снимен првиот македонски игрален филм „Фросина“. Оттогаш до денес плакатот е придружен дел на филмската уметност кај нас, на играната продукција, пред сè, покажувајќи и самиот нерамномерен развој со многу осцилации во поглед на концепцијата и вредностите што ги нуди. Сепак, достигнуањата во оваа област, која е дел од нашата поширока ликовна култура, овозможуваат да се фрли еден поглед врз нејзиниот развој, главните правци и одделни остварувања.

Во почетокот плакатот не се сфаќал сериозно, поточно немало школувани кадри за овој вид ликовно изразување. Речиси до крајот на шеесеттите години е присутен крајно поедноставен, илустративен и наивистички цртеж во концепирањето на плакатот. Меѓу последните остварувања може да се набројат оние на Лехнер и Иван Велков. Гинтер Кубе првпат за „Планина на гневот“ (1968) користел послободно симболично решение. Меѓутоа, како ликовно послободно остварувања би ги издвоил оние на сликарот Димитар Кондовски што подразбира прецизен цртеж, избор на боја и внимателно распоредување на карактеристичните елементи. Тоа се однесува, пред сè, на плакатот изработен по повод филмот „Републиката во пламен“, во 1969 година. Во наредните години е забележливо ослободување од наративниот концепт. Така, во истата година сликарот Глигор Чемерски за филмот „Време без војна“ изработи плакат со послободна комбинација на чисти форми и фотографија. Изборот

на бои и мотиви на непосреден начин ја симболизираа содржината на филмот. Потоа, во 1971 година ликовниот уметник Ристо Куфаловски графички ефектно го решава плакатот за филмот „Црно семе“, со урамно-тежување на темна силуета на човечки лик и распоредот на буквите. Графичарот Костадин Танчев-Динка во своето решение на плакатот за филмот „Пресуда“ (1977) направил обид низ еден графички „рез“ да поврзе два мотива, еден лик во предниот план и силуета на војник во заднината. Карикатуристот Дарко Марковиќ оди понатаму во ликовното збогатување на плакатот. За филмот „Време, води“, во 1980 година тој понудил сугестивно решение: издвоен е главниот лик чијашто фигура во долниот дел ја обликуваат мноштво од мозаично распоредени сегменти – во форма на камчиња-медалјони, во кои се сместени другите ликови и мотиви од филмот. Со тенката линија што го разделува горниот, јасен дел, на ликот од другиот дел на композицијата, кој е правилно расчленет, е добиена збиена ликовна претстава за содржината на филмот. На сличен начин е решен плакатот за филмот „Црвениот коњ“ (1981), додека впечатлив цртеж и композиција се остварени во плакатот за филмот „Среќна нова '49“ (1986). Би укажал на две остварувања на Владимир Бороевиќ, исто така карикатурист, кои значат квалитетен придонес во развојот на македонскиот филмски плакат. Првото од нив е решението на плакатот за филмот „Нели ти реков“ (1984) кое се одликува со прецизен цртеж и необично контрастирање на два мотива (пилиња и револвер) кое има општо метафорично значење. Надреалистичен ефект авторот постигнал и во плакатот за филмот „Јужна патека“ (1982).

Посебно може да се говори за присуството и за начинот на користењето на фотографијата и типографијата во плакатите за македонските филмови; имајќи ги предвид следните остварувања: „Солунските атентатори“ (1961), „Мemento“ (1967), „Каде по дождот“ (1967), посебно „Македонскиот дел од пеколот“ (1971), потоа „Истрел“ (1972), посебно „Јад“ (1975), „Најдолгиот пат“ (1976), „Јазол“ (1985) и други.

Печатењето во офсет и сито техника овозможи реализирање на плакати во поголем формат (70×50 см), како и спроведување на разни авторски концепции. Ликовниот уметник-дизајнер во одделни решенија задржува некои елементи од својот препознатлив ликовен јазик, но пред сè, посигурно ја остварува улогата на монтажер на плакатот, знаејќи да избере



Автор на плакатот: *Владо Боровиќ*

карактеристичен мотив, ефектен кадар и вид на типографија. Послободни решенија се направени и за филмовите со историска тематика (Илинден, НОВ и Револуцијата) кои домашната кинематографија ги продуцираше во поголем број.

Во досегашниот, дисконтинуиран развој на македонскиот филмски плакат, се постигнати забележ-

ливи резултати. Но, евидентно е дека дистрибутерите досега не покажале посебен интерес за квалитетен плакат, како и за ангажирање млади автори. Тоа барем денес е можно, кога на скопскиот Факултет за ликовни уметности (основан во 1980 година) се школуваат ликовни уметници-графички дизајнери кои можат да придонесат за развој на современиот филмски плакат во Македонија.



Автор на плакатот: *Гинтер Кубе*



ОПШТЕСТВЕНО ПРЕТПРИЈАТИЕ »македонија филм« – СКОПЈЕ ц.о.

РАЗГОВОР СО

ДУШАН ВУКОТИЌ

УДК 791.44.071.1(497.1)(047.53)
Кинопис, 2(2) с. 71–75, 1990

Благоја Куновски:

Другар Вукотиќ, со оглед на тоа дека низ овој разговор имаме намера да направиме целосен портрет за вас и за вашиот богат опус, логично се наметнува да започнеме од вашето детство.

Душан Вукотиќ:

Роден сум во Билеќа, меѓутоа, јас тоа го знам од документите, од раскажувањето на моите родители, затоа што во Билеќа сум бил само неколку месеци и не си спомнувам многу за тоа гратче. Мојот татко како службено лице секоја четврта година го менувал местото на живеење и така со него сме се селеле и на тие патувања на некој начин сум пораснал. Во основно училиште започнав да одам во Шибеник и оттаму се сеќавам на некои детали, тоа дека таму сум започнал да цртам уште во прво одделение, за што ме пофалуваше и мојата учителка која почесто ги земаше моите цртежи да им ги покаже на колегите-учители. Меѓутоа, тогаш цртањето не ми беше некоја посебна страст, не можам да речам дека сум бил од оние „клинци“ кои постојано, како ќе најделе лист хартија, цртале нешто. Јас едноставно повремено нешто ќе нацртав и не забележував дека тоа е нешто посебно. Сепак, според мое мислење, повеќето деца главно добро се изразуваат низ цртежите. Тоа се наивни цртежи но искрени, а детето е искрено затоа што не е возрасно, затоа што не калкулира како возрасните и затоа што нема никакви животни искуства. Зашто, токму животните искуства ве доведуваат во состојба да започнете да планирате, да размислувате, да правите анализи итн. Нормално, јас во тоа време и не сум размислувал за цртаниот филм, дури и не сум имал и не сум имал можност да гледам цртани филмови, а првиот целовечерен цртан филм сум го видел во 1938 година во Бихаќ, зашто по Шибеник се преселивме во Бихаќ, и така тоа ми се допадна, но никогаш во детството не сум размислувал за тоа дека еден ден цртаниот филм ќе ми стане животно занимање. Меѓутоа, си спомнувам, моите родители понекогаш разговараа за тоа дека би можел да студирам архитектура, со оглед на тоа што покажував наклонетост кон цртањето и во мене остана како идеја дека по завршувањето на средното училиште би можел да се обидам да студирам архитектура. Во врска со тоа се сеќавам како еден мој цртеж татко ми, кој инаку не беше многу образован човек, онака според своето сфаќање, ме пофали дека сосема добро и



Душан Вукотиќ

уверливо сум го нацртал ентериерот на нашиот стан, поточно собата и кујната, и тоа за мене беше прва средба со просторната перспектива, со решавањето на некои мали задачи во ентериерот, со прецртувањето на амбиентот во кој сум се наоѓал, без фантазија. Моите две сестри немаа смисла за цртање и ним тие мои цртежи им се допаѓаа, а јас им помагав во цртањето на нивните цртежи за домашна задача. Во гимназија веќе започнав да му се посветувам на цртањето, а имав и среќа, бидејќи професорот ни беше еден извонреден сликар, поточно графичар, кој имаше големо педагошко чувство да развива љубов кон сликарството кај оние ученици кои покажуваа талент за цртање. Јас лично навистина имав среќа бидејќи тој мој професор ми влеа љубов за цртањето и полека ме упатуваше во изразните можности и така одеднаш во мене започна да се раѓа една спонтанна љубов и интересирање, и оттогаш поголем дел од моето време му го посветував на цртањето. Така започнав за моите другари дури и да цртам мали стрипчиња, тоа е времето на пубертетот и, нормално, во моите цртежи започнуваат да се појавуваат и убави девојки, облечени или како акт, и воопшто, јас во мојот клас важен за еден вид разонодувач со разните цртежи што ги развесе-

луваа моите другари. Сепак, сето тоа беше младешки наивно, не сметав дека тоа се којзнае какви цртежи и дека сум посебно талентиран, но постепено доаѓав до сознанието дека тие мои цртежи, тоа мое чувство за цртање, се употребливи и дека сето тоа може неког да разонодува. И тука за првпат во мене се создаде тоа чувство и потреба самиот во слободното време да цртам. Цртам измислени јунаци за некои можни стрипови, потоа го цртам она што го гледам, а полека започнував и со ликовно изразување.

Б. К.: *Започнувањето на II-та Св. војна ве затекнува на тинејџерска возраст, го прекинувате средното образование и на 17-годишна возраст заминувате во партизани. Кажете нешто за тој ваш период?*

Д. В.: Во НОБ се вклучив во 1944 година, во партизанскиот живот веднаш го пренесоа моето цртачко интересирање од гимназијата, цртам за партизанскиот сиден весник бидејќи бев именуван за илустратор, најмногу цртам карикатури со антифашистички пораки и тоа, всушност, беше моето прво ангажирано цртачко искуство и таму сфатив дека цртежот може да има уште една функција, а тоа е политичкиот ангажман во конкретен историски миг. Исто така цртам и со бои, работев акварели како илустрации или самостојни целини, за жал, немам сочувано цртежи од тој период, но се сеќавам дека цртам мотиви од партизанскиот живот, борци како ги кинат синџирите на ропството, сонце на слободата. Тоа беше таа партизанска романтика и јас како млад човек тоа го работев со занес. Такво беше времето.

Б. К.: *Кажете сега нешто за вашето заминување во Загреб, тамошните студии по архитектура и паралелното интересирање за вашата младешка „Љубов“ – карикатурата, значењето на тогашниот хумористичен весник „КЕРЕМПУХ“?*

Д. В.: По војната јас бев демобилизиран како млад по години и тогаш морав во една да завршам три гимназиски години. Завршив и матурирав и дојде прашањето на студиите. Така кај мене се разбуди она што пред тоа беше желба на моите родители и архитектурата се наметна како можно студирање. Во тоа време не беше можно да се одбира место на студирање, факултети имаше во Загреб, Белград и Љубљана, и јас изразив желба за архитектура, но не можев да одбирам каде ќе студирам. Едноставно, јас бев одреден за Загреб и тоа не на архитектура, туку на градежен факултет. За пат сковавме некакви дрвени куфери, ги обовивме со кафена боја за да изгледаат како вистински куфери и отпатувавме со некакви камиони од тогашна Подгорица, сегашен Титоград. Се сеќавам, од Титоград до Загреб патувавме со разни камиони три-четири дена. Во Загреб веднаш се запишав на градежништво, а веќе се распранив за можноста по првата година на тој факултет да преминам на архитек-

тура со полагање дополнителни испити. Така, по успешно завршената прва година на градежен факултет јас се префрлив во втора на архитектонскиот. Во Загреб беа поголеми можностите за разни информации, гледав филмови, ги читав првите стрипови – стари од пред војната, зашто тогаш официјално сè уште беа забранети за домашните хумористични гласила. Тоа беше време на запознавање со Дизниевите јунаци како Мики Маус, а тука беше и „Забавникот“ што го уредуваше Валтер Нојгебауер. Дознав дека се бараат цртачи за хумористичниот весник „Керемпук“ што го уредуваше Фадил Хаџиќ и еден ден се појавив таму и се претставив – јас сум тој и тој, студирам тоа и тоа, мислам дека би можел да цртам нешто за вашиот весник. За да ме испробаат, ми дадоа нешто да нацртам и по еден час, откако видоа што и како цртам, веднаш ме ангажираа за надворешен соработник – студент и доста бргу станав, според бројот на објавените карикатури еден од најплодните карикатуристи во Загреб. Кога ги прелистувам денес сочуваните комплети на „Керемпук“ гледам дека има броеви што јас или половината сум ги илустрирал или се полни со мои карикатури. Така, полека го рафинирав својот цртачки стил во насока на гротеска, такви беа и моите карикатури во позрелата фаза, главно тоа беа карикатури без зборови со кои на лапидарен начин критички сум опсервирал некакви појави и ситуации. Во тој круг околу „Керемпук“ се запознав со многумина мои колеги со кои подоцна соработував во анимираниот филм.

Б. К.: *Какво беше вашето запознавање со светот на филмот и поконкретно со анимираниот филм во тие повосени години, тогаш кога во 1949-тата, во рамките на редакцијата на „Керемпук“, уредникот Фадил Хаџиќ ја организира работата на првиот уметнички цртан филм во Загреб, „Големiot митинг“.* *Како изгледаше тоа групно создавање на заеднички анимиран филм?*

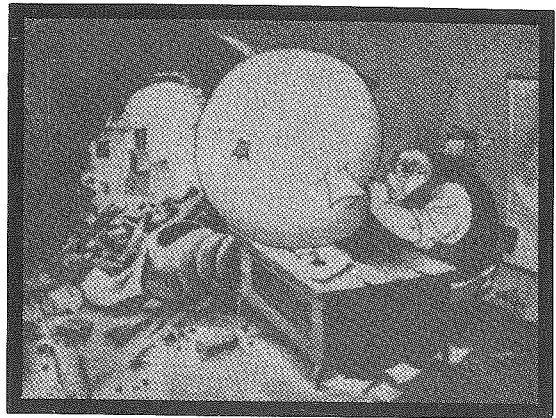
Д. В.: Во тој повосен период најголемо кино во Загреб беше Плоштадот на Републиката каде што беше закачен огромен екран на некоја од фасадите на зградите, а од другата страна беа проекторите. Многу народ се собираве на тие проекции, плоштадот беше секогаш преполн, јас таму одев почесто и на тие отворени проекции за првпат видов рекламни филмови. Во Загреб уште од 20-тите години имаше обиди да се прават рекламни филмови, тоа беше „МААР“ – тон филмска реклама, потоа се направени и првите црно-бели рекламни цртани филмови и поради тие рекламни цртани филмови се заинтересирав за анимацијата и дознав дека во тој поглед постои одредена историја на развојот на анимираните филмови уште пред војната, а по војната не можеше веднаш да се активира таа продукција. Но, сепак, доста бргу во редакцијата „Керемпук“ уредникот Фадил Хаџиќ, енергичен и агилен организатор, иницираше заживување на анима-

цијата. Од денешен аспект тогашните зачетоци се доста интересни, имено, во тоа време редакцијата на „Керемпук“ имаше толку многу пари, што едноставно не знаеше што ќе прави со нив. Весникот се продаваше по 2 динара, го купуваа низ цела Југославија, а во Белград конкурент му беше, исто така, добриот „ЕЖ“. Во таквото материјално богатство Фадил Хаџиќ доаѓа на идеја да се започне нешто во анимираниот филм, имавме цртачки потенцијал, имавме идеи, тука беше и најискусниот карикатурист меѓу нас Валтер Нојгебауер, и така се влезе во авантурата на правење прв засаднички цртан филм во Загреб. Валтер веќе имаше некои искуства во работата на анимацијата, па така формираа една група и го реализираа првиот југословенски цртан филм „Големниот митинг“. Тој филм беше политички ангажиран на тема од ИБ, но јас не работев во таа група. Едноставно, работите ги следев од страна, не сакав да завлегувам за да не ги занемарам студиите. Се задоволував со цртањето карикатури, нив и натаму ги негував во „Керемпук“, цртав илустрации за „Вјесник“, понекогаш соработував и со „Еж“. Подоцна по тој првенец „Големниот митинг“, филм кој во тоа време имаше доста успех, по стекнатото искуство – Фадил Хаџиќ како практичен човек доаѓа на идеја да го формира првото југословенско студио за анимирани филмови. Со „Големниот митинг“ веќе беше поставена кадровска и техничка база, а и Министерството за култура на Хрватска покажуваше разбирање и така беше основана „Дуга“.

Б. К.: Вашите авторски почетоци во карикатурата и особено во анимираниот филм се сврзани за иницијативноста и енергичноста на Фадил Хаџиќ (да потсетиме дека тој е ваш сограѓанин по местото на раѓање, Билска, но нешто порано, во 1922-та) – па така во рамките на првото специјализирано студио за анимиран филм, чиј прв директор беше Хаџиќ, најнапред во 1951-та го реализиравте својот прв авторски цртан филм со наслов „КАКО СЕ РОДИ КИКО“ (вис бевте режисер, цртач и аниматор) а потоа според сценариото на самиот Хаџиќ го режирате и својот втор филм во 1952-та со наслов: „МАГЕПСАНИОТ ДВОРЕЦ ВО ДУДИНЦИ“. Кажете нешто за тие почетоци и создавањето на овие 2 ваши први филма за продуцентот „Дуга филм“ како и за соработката со Хаџиќ и другите колеги?

Д. В.: Тие филмови за „Дуга“ ги работев во црно-бела техника зашто тогаш сè уште немаше услови да се работи во колор, но ми беше драгоцено искуството. Едноставно, како и во случајот на студиите по архитектура, и во анимираниот филм добив еден вид задача, кога еден ден ме покани управата на „Дуга филм“ на чело со Фадил Хаџиќ и ми рекоа: ти сега добиваш задача да работиш свој прв цртан филм. Јас пред тоа асистирав како аниматор во реализацијата на

анимираниот филм нито го режираше Валтер Нојгебауер, а тој филм се викаше „Веселата екскурзија“ – главни јунаци беа животните. Тогаш, при средбата во „Дуга филм“ Хаџиќ ми сугерираше да се обидам да направам нешто друго за да развиеме неколку аниматорско-цртачки стилови. Јас реков добро, зашто тоа навистина го прифатив како задача, а не беше моја желба и мој предлог да реализирам таков и таков цртан филм. Зашто, пред тоа, додека работев за Валтер Нојгебауер, доволно ми беше да цртам и анимирам два-три дена, а потоа ми стануваше здодевно, не ми се допаѓаше да седам и да работам упорно 8-9 часа, туку едноставно исчезнував и знам дека го молев мојот станода-



„Големниот митинг“ (1951)

вец да им кажува на луѓето што ме бараа за работа дека сум отпатувал, а Хаџиќ испраќаше луѓе по мене да ме пронајдат и така ме враќаа на работа. Така полека завлегував во светот на анимацијата и во тие почетоци за мене се поставуваа прашањето што е тоа анимација. Нормално, во тоа време не сум можел да ја дадам точната дефиниција како чувство, но со помош на минатото искуство, за мене анимацијата се претвора во еден вид „дрога“, која кога ќе ве „фати“ станувате зависен од неа. Јас, кој во почетокот по првите седења во студиото за анимација бегав – подоцна по неколку поминати месеци, никој повеќе не можеше да ме дигне од столот, останувал и до 10 часот навечер. Значи, кога ја добив задачата да го реализирам својот прв цртан филм започнав интензивно да го создавам првенецот „КАКО СЕ РОДИ КИКО“. Тоа беше наш прв цртан филм во кој нема животни, но со моето претходно искуство влегов во една голема авантура со многу неизвесност. А билејќи ми беше речено, а и самиот сакав да направам нешто поинакво, тука нормално имаше доста талкање и невештост. Тој филм носи одредени знаци на барање аматеризам, но едно настојување веќе се препознаваше. „Како се роди Кико“ наиде на добар примем кај публиката и критиката, беше поздравен како пример за иновација и

веднаш потоа го добив вториот филм „МАЃЕП-САНИОТ ДВОРЕЦ ВО ДУДИНЦИ“, за кој сценариото го напиша Фаџил Хаџиќ. Тоа беше една цртана сатира на тема бирократија и слично. Интересно е дека по тие искуства во студиото се јавуваат две изразни поларизации, со мене работи Никола Костелац, јас цртам, анимирам, фазирам и режирам и околу нас се собра многу помал број луѓе отколку околу Валтер Нојгебауер и тие на еден другарски начин ми советуваа: слушај, ти си сега по малку „црна овца“, тоа што го работиш нема смисла, постои само еден цртачко-анимациски свет, а тоа е светот на Дизни со животните, но добро, направи го тоа ако толку те интересира, но ти кога-тогаш пак ќе се вратиш во овој свет и немој со тоа твосто да губиш многу време. Јас им одговорив: добро, сакам да пробам, да видам што ќе испадне. Тогаш само едно десетина луѓе ме разбираа и мислеа како мене, дека внатре во анимацијата можеме да пронајдеме нешто друго од она што го наметнуваше Дизниевата класика. Така се случи, она што Нојгебауер го работеше и што за многумина беше единствено важно, зашто беше на линијата на големиот Дизни, подоцна да биде помасовно напуштено од другите загрепски аниматори кои сè повеќе се придружуваа на нашиот стил на иновации и на поинаков анимациски израз и што фактички беа нукулците на она што подоцна ќе го наречеме ЗАГРЕПСКА ШКОЛА НА ЦРТАНИОТ ФИЛМ.

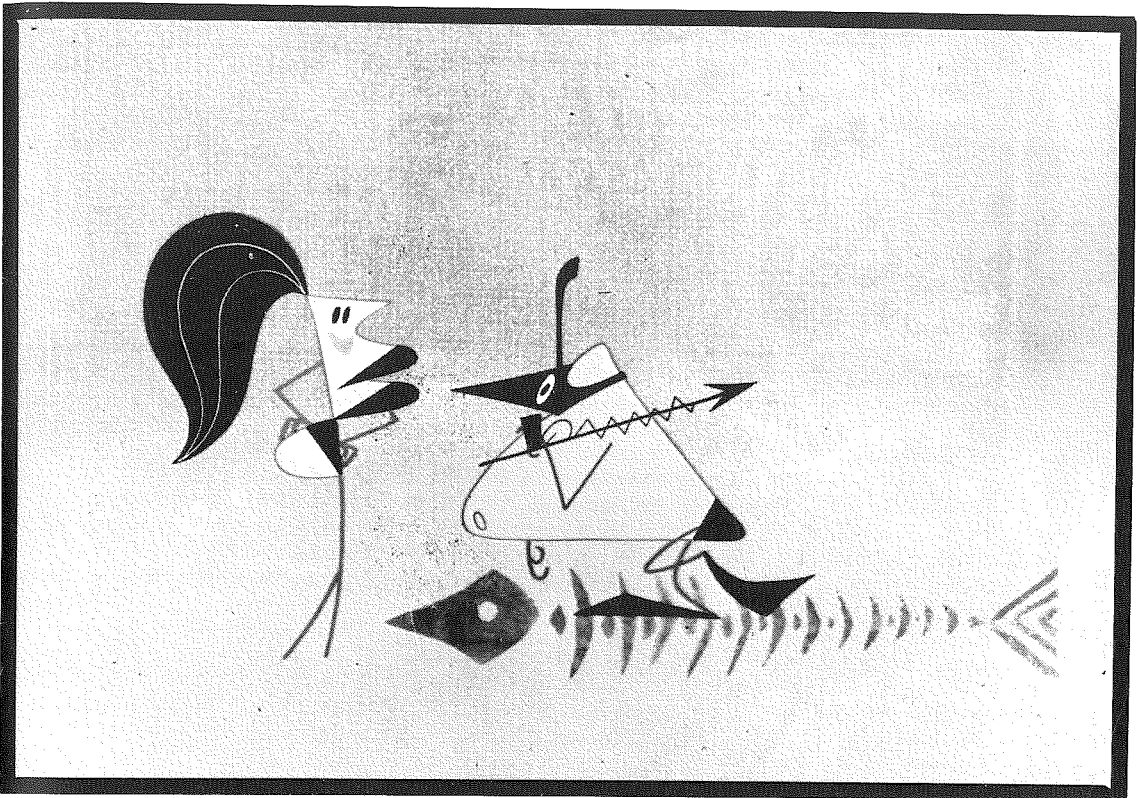
Б. К.: По краткото траење на „Дуга филм“ (само во текот на 51-та и 52-та година) доаѓа до создавање на новиот продуцент за цртани филмови во Загреб – „Зора филм“. Во тој период до 55-та година се одвива и една многу значајна активност за вас и вашите соработници, тоа е времето кога со Костелац, Јутриша и други, ги реализирате познатите 13 рекламни анимирани филмови во траење секој од по 30-тина секунди, кои се на одреден начин претходница на подоцнежните уметнички мини-цртани филмови, а сето тоа искуство денес се цени како многу значајно за развојот на загрепскиот цртан филм?

Д. В.: „Дуга филм“, како што сугерира нејзиното име, траеше кратко како и самото винокито, само 2 години беа премалку за сериозно развивање на анимациска продукција, сите бевме тужни но таа мораше да се расформира, немаше средства, тоа беше време на голема економска криза кога Југославија беше изложена на блокада, и затоа анимацијата мораше да се остави за некои други подобри денови. Филмската критика уште тогаш нè поддржуваше пишувајќи дека не треба да се укинува нешто што е наше специфично во анимацијата и што како нуклеус треба допрва да се развива, а беа потребни мали пари за да се одржи работата. Јас во тоа кризно време не ги напуштав студиите по архитектура и по наметнатиот застој во анимацијата ѝ се вратив пак на архитектурата, но со скриена надеж дека кога тогаш ќе ја продолжаме работата на анимирани

филмови. Тогаш јас, Костелац и неколку други колеги добивме покана од „Зора филм“ која дотогаш беше филмско претпријатие специјализирано за едукативни филмови. Она што денес телевизијата го има како школска програма, тогаш тоа го правеше „Зора филм“ на филмски начин. За тие нивни потреби бараа доста анимирани секвенци за разни наставни филмови и јас анимирав повеќе такви филмови. Но, постепено во „Зора филм“ се јавува и амбицијата за реализација на уметнички целосен цртан филм и така за тоа ја зеда темата за Црвенкапа, нешто што сите деца го познаваат и тоа беше нашиот прв цртан филм во колор. Во реализацијата учествуваа сите наши колеги кои веќе имаа искуства со нас од „Дуга филм“ и тоа беше голема радост за тој прв колор цртан филм и воопшто што пак се обединивме на заеднички проект. Меѓутоа „Зора филм“ и натаму константно имаше интересирање за наставниот филм и анимацијата во негова функција, и затоа јас и Костелац пак се обидовме да направиме нешто друго. Прво требаше да добиеме средства за потоа да реализираме еден анимиран филм поинаков од „Црвенкапа“ која сепак беше во знакот на традиционалниот цртеж во анимацијата. Никола Костелац во „Николиќева улица“ бр. 12 во Загреб имаше на располагање една мала соба и ние со доста филмски материјал за анимација земен од расформираната „Дуга филм“ размислувавме да започнеме со работа во таа соба кај Костелац, сè со цел да создадеме нешто што ќе допре до гледачите. Повеќето од материјалот беше веќе искористен и затоа ние најнапред моравме да ги миеме целулоидните фолии од боите, за да можеме наново да цртаме на нив (тоа беа главно материјали од моите два филма „Како се роди Киќо“ и „Маѓепсаниот дворец во Дудинци“ како и од другите три филма, зашто во „Дуга филм“ беа реализирани вкупно 5 анимирани филма – Бордо Довниковиќ го реализира филмот „Гол“, потоа Владо Делач го направи „Ревија во дворот“ и не се сеќавам чиј беше 5-от). Ние во таа собичка кај Костелац успеавме да реализираме 13 мини-рекламни филмови од по 20 до 30 секунди, тоа беа наши први рекламни филмови во боја, работени со многу скромен материјал и техника, некакви наши истражувања во нов анимациски стил, со нови цртежи. Тоа беше интересно и кога цензурата ги гледаше тие филмови за одобрување се случи нешто што никогаш не се случило во историјата на цензурата во светот. Имено, членовите на цензурата по проекцијата сите спонтано аплаудираа, дури побараа уште еднаш да ги видат филмовите. Тука беа присутни и некои луѓе од „Загреб филм“ што тогаш постоеше како продуцент само за играни и документарни филмови, и тие од „Загреб филм“ исто така се заинтересираа, зашто сфатија дека таквите анимирани филмови може да имаат гледачи, дека тие мини филмови со негови може да бидат привлечни. И така тие ја прифатија нашата понуда во рамките на „Загреб

филм“ да го формираме и студиото за цртан филм. Значи, имавме луѓе, имавме претходно искуство и резултати, тоа беа филмови од кои ние не заработувавме ништо, доволно беше само порачката да ја покрие цената на чинење на мини рекламниот филм. Така јас самиот изведував шумови, земавме архивска музика, миевме целулоидни фолии и така во „Загреб филм“ започна со работа студиото за цртан филм, но и таму имавме проблеми со просторот, бидејќи „Загреб филм“ тогаш беше на „Британскиот плоштад“ број 20 и немаше доволно простории. Ние се договоривме до 14 часот да работи администра-

цијата, а во 14 да дојдеме ние, да ги тргнеме нивните материјали и машини за пишување, за да ја започнеме нашата работа на анимирани филмови, а навечер, по завршувањето на нашата работа, околу полноќ, бевме должни повторно да ги враќаме на масите материјалите и опремата на администрацијата за утредента. На тој начин работевме неколку месеци и во тој период веќе ги одбравме луѓето за идната работа. Се јавија и многу млади соработници затоа некои од „Дуга филм“ беа разочарани и не дојдоа да работат со нас туку бараа други професионални ангажмани.



„Сурогат“ (Душан Вукотиќ, 1961)

(продолжува во наредниот број)

Разговорот го водеше:
Благоја Куновски



ОПСКУРНИ ПОВТОРУВАЊА

еден поглед кон филмската фотографија

Смисла има она што се повторува.
Витгенштајн

... капакот се затвора, но само на еден миг меѓу миговите, а она што затвора е токму окото, погледот, дневната светлина... но без таква починка ништо не би дошло на виделина... не би се осветлила ознаката, обележјето на припадност која никаде не припаѓа, т.е. која припаѓа без припаѓање: ова „без“ кое го става припаѓањето во однос спрема не-припаѓањето, единствено се јавува во безвременското траење на трепкањето на окото (Augenblick)...

Ако обележувањето на припаѓањето кон еден жанр припаѓа без припаѓање, учествува без припадност, тогаш ознаката на жанрот не може да биде дел од самото дело. Но исто така таа не може да биде сосема надворешна во однос на корпусот на делото. Таа го собира корпусот и истовремено, во истиот Augenblick, не му дава да се затвори, да се идентификува со самиот себе. Без таа ознака, жанр-клаузула, ни жанрот, ни самото дело не доаѓа на светлината на денот, но штом е присутно трепкањето на окото, таа брана на жанрот, штом се започне разговор за некој жанр, тогаш започнува дегенерацијата, оневидувањето, обезличувањето, со што се декласира она на кое му овозможува да биде класифицирано.

Осумдесеттите години се обележани со така силно вибрирање на жанровските ознаки што може слободно да се зборува за контаминација, пролиферација на жанровите: но не значи дека наполно се изгубени граничните критериуми во нивната определба. Ова е еден обид да се пронајдат заедничките визуелни компоненти на филмовите од црната серија – настанати во четириесеттите години во холивудските студија. („Двоен надоместок“ – 1944, режија Б. Вајлдер (B. Wilder) фотографија Џ. Саиц (J. Seitz), „На осамено место“ – 1950, р. Н. Реј (N. Ray) ф. Џ. О'Клок (J. O'Clock), „Д.О.А.“, р. Р. Мате (R. Maté), „Големата жера“ – 1953, р. Ф. Ланг (F. Lang), ф. Ч.Б. Ланг (C.B. Lang) преку филмот „Бришан простор“ – 1967, режија Џ. Борман (J. Boorman), фотографија Ф. Латроп (F. Latrop), и филмовите од поновата филмска продукција, наречени нео-пои: „Синиот сомот“ – 1986, р. Д. Линч (D. Lynch), ф. Ф. Елмс (F. Elmes), „Д.О.А.“ – 1988, р. Р. Мортон (R. Morton) и А. Џенкл (A. Jankel), ф. Ј.

Нојман (Y. Neuman), „Крајот на реката“ – 1987, р. Т. Хантер (T. Hunter), ф. Ф. Елмс (F. Elmes), „Кучешка жера“ – 1984, р. И. Боасе (Y. Boisset) и др.).

Чистотата на жанрот не е квалитет per sé. Навистина во пои-филмовите постои основна тенденција кон прочистување на жанровскиот израз. Претежно криминалистички, тоа се филмови за кои јасно, еднозначно кодирање претставува нужност поради шематичноста. Но и кога некое убиство останува неразјаснето докрај, низ богатото ткаење на сижето, со испреплетувањето (Verflechtung) на универзалните кинестетички и специфичните жанровски кодови, секогаш се јавува повторувањето како единствена мотивација за препознавање на жанрот.

Differentia specifica на „црните“ филмови, која се повторува од филм во филм, би било експериментирањето со различните односи меѓу оцртувачката (key light) и пополнувачката (fill light) светлина. За разлика од вообичаената, традиционална поставка на тричетвртинско осветлување: оцртувачкиот светлински извор е сместен високо и на 45 степени на една страна на актерот, а пополнувачкиот е ниско и блиску до камерата, во пои-филмовите снимателите (Џ. Алтон (J. Alton), В. Бледел (W. Bledell), Б. Гафи (B. Guffey), С. Кортез (S. Cortez)) не се придржуваат до едно правило. Она што се повторува е „нискиот клуч“ (low key).

Односот меѓу оцртувачкото и исполнувачкото осветлување е голем, така што се создава огромен контраст на chiaroscuro. Се нагласува драматичноста и мистериозноста на глетките и ликовите скриени во сенка и темнина. Понекогаш пополнувачкото осветлување е наполно елиминирано, па објектите на платното се дефинирани само со нивната кинетичност.

Крупните планови, кои често се појавуваат, се снимени со необично високо оцртувачко осветлување. Така, неприродно се осенчува лицето и добива чуден застрашувачки изглед. Ваквата поставка се применува дури и при снимањето на главните женски ликови, при што тврдо, директно, недифузно осветлување резултира со потенцирање на величествената, демонска убавина, истовремено и посакувана и омразена.



„Двоен надоместок“ (Били Видлер, 1944)

Карактеристичен пресврт за филмовите од „црната серија“ претставува снимањето „нок за нок“. Дотогаш вообичаено е илузијата за нок да се добива со снимање на дневна светлина, со поставување на филтри врз објективот. Во noir-филмовите се снима нокте, со вештачко осветлување. Во потрага по голема длабинска острина, мајсторите на „црната фотографија, Л. Шемрој (L. Shamroy), А. Милер (A. Miller), Г. Толанд (G. Toland), С. Кортез (S. Cortez) при отсуство на поголемо количество светлина се упатени на интензивна употреба на широкоаголни објективи. Повеќеслојна, организирана во длабочина, фотографијата е фокусирана во заднината, но со иста острина ги прикажува и објектите во преден план. Дополнителниот ефект на изобличување што се јавува во крупните планови снимени со широкоаголен објектив, се користи во функција на потенцирање, изобличување на негативниот лик.

„Sous rature“

... отсуството на присуство со бришење (sous rature) низ одложување на она што треба да дојде, дава можност за едно означувачко повеќе, навестување на следната алка во синцирот...

Овој пасус служи за спојување на првиот дел од текстот и овој, што се однесува на филмот „Бришан простор“ од Џ. Борман снимен во 1967 година, но и за објаснување на врската меѓу noir-филмовите, поетиката на ова дело, и новите тенденции во филмот.

Претходно наведените визуелни мотиви на noir-филмовите во „Бришан простор“ („Point Blanc“) добиваат маниристичко обележје. Искосените кадри, контрастното Low key осветлување и длабинската монтажа стануваат орнаменти, рустични елементи на фотографијата на Ф. Латроп (F. Latrop). Нивната употреба е реторична, бидејќи сценариото не функционира со вжештена напнатост туку, низ осликувањето на главниот лик, ладнокрвен убиец-одмазник-губитник, го остава празно местото на субјектот. Низ постојаната замена на ликовите, намерно или со забуда (секогаш кога треба да се појави на договореното место, Вокер праќа друг кој станува жртва) се оформува бесконечната низа на означители.

Надополнување на отсутното

На полисемичното, подложно на распаѓање, тело на филмскиот субјект нео-noir-филмовите, кои по-

следнава деценија се направени како гетаке верзии на некои класични дела од „црната серија“, или пак користат само познати цитати, му се приспособува и фотографијата.

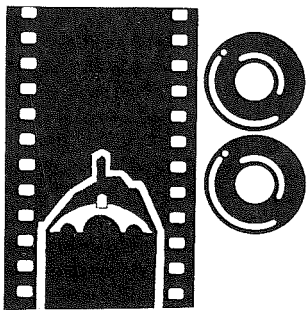
Темнината останува основен принцип на мистеријата. Меѓутоа, сликата не е веќе континуирана. Низ различни технолошки постапки, било хемиски било електронски, таа се разложува, разлучува до непрепознатливост. Кадарот често „зрачи“ непроѕирност, неодгатливост, неможност да се навлезе во содржината на сликата. На гледачот му е навлечена маската на Френк од „Синиот сомот“ („Blue Velvet“): тој само ја насетува тешката арома на потта измешана со парфемот на недопирливата убавина.

Дисконтинуитетот најчесто е постигнат со тврда, крупнозрнеста фотографија („Крајот на реката“ – „River's Edge“) или пак со долга експозиција и брзо движење на камерата („Д.О.А.“ – „Мртв на пристигнување“ („D.O.A.“ – „Dead on arrival“).

Ониричката нејасност може да се потенцира и со дигитализација на сегментите снимени со електронска камера. Ваквото деконструирање на фотографијата овозможува расцепување на дискурсот на постмодернистичкиот филмски субјект. Одложувањето на неговата пропаст, смрт, секогаш резултира со надополнување, превладување на Другиот, но не веќе со системот на наизменично комплементарно кадрирање, што претпоставува субјективна камера, туку со оставање празно место во очекување на Неговото одложено доаѓање. Затоа, често се случува да биде навестена присутноста, но не и да биде задоволена љубопитната присутност на гледачот за неа. Во одложувањето на задоволувањето на желбата да се знае, лишената панорама на сезнајната камера, лежи еротичноста на филмовите кои однапред ја напуштаат идејата за целосен приказ, *récit* на слученото.

Убивствата и другите насилства во филмовите „Д.О.А.“, „Крајот на реката“, „Синиот сомот“, „Синиот пекол“, „Кучешка жега“ се само навидум средишни настани. Тешката заситеност во атмосферата ја создаваат испреплетени телесни фрагменти (исечено уво, искината гумена кукла), занесувачката моќ на темниот непроѕирен превез на Желбата, но и ладнокрвната опскурност на импотентниот воајеризам.

... само при трепкањето со окото, затворањето на капакот, се губи евиденција за повторувањето, а жанровската припадност може да се измолкне низ влажните раце на аналитичарот...



Р.О. ЗА ПРИКАЖУВАЊЕ ФИЛМОВИ

ГРАДСКИ КИНА СКОПЈЕ

91000 СКОПЈЕ, М. ТИТО БР. 10, П. ФАХ 119, ТЕЛ. 275-405, Ж. С-КА 40100-603-12386

Џулио Карло Арган

УДК 792.097:791.43
Кинопис, 2(2) с. 81–84, 1990ФОТОГРАФИЈАТА 

Проблемот на односот меѓу уметничките и новите индустриски техники се конкретизира, особено за сликарството, во проблемот на различното значење и вредност на сликите произведени од уметноста и на оние произведени од фотографијата. Нејзиното пронаоѓање (1839), брзиот технички напредок што ја скратува експозицијата и допушта да се постигне крајна прецизност, обидите за „уметничка“ фотографија, првите примени при снимањето на движења (стробоскопска фотографија, кинематографија), но првенствено индустриското производство на апарати и големите промени коишто општата употреба на фотографијата ги услови во психологијата на видението, во втората половина на минатиот век имале длабоко влијание врз насочувањето на сликарството и врз развитокот на уметничките струења поврзани со импресионизмот.

Со ширењето на фотографијата многу општествени задачи поминуваат од сликарот на фотографот (портреа, ведути на градови и пејзажи, репортажата, илустрациите итн.). Кризата ги погодува, пред сè, сликарите од занает, но го поставува сликарството како уметност од рамништето на елитна дејност. Ако уметничкото дело станува исклучителен производ, може да заинтересира единствено една ограничена публика на „љубители“, и да има мошне ограничен општествен дострел. Покрај тоа, дури и во уметноста, производството од висок квалитет ја губи својата функција до колку не служи како модел за средното производство. Тоа пак, веќе не се оценува како едно од вредностите за нормална потрошувачка, туку како фалична уметност: затоа клони кон исчезнување.

На високото рамниште, се насираат следните две решенија: 1) се избегнува проблемот тврдејќи дека уметноста е духовна дејност која не може да биде надоместена со механичко средство (тоа е ставот на симболистите и на сродните струења); 2) се признава дека проблемот постои и дека е тоа проблем на видението, што може да се разреши единствено јасно дефинирајќи ја разликата меѓу типовите и функциите на сликарската слика и фотографската слика (тоа е ставот на реалистите и импресионистите). Во првиот случај сликарството се стреми да се постави како ликовна поезија или книжевност; во вториот сликарството, ослободено од традиционалната цел „да го прикаже вистинското“, се стреми да се постави како чисто сликарство, односно настојува да расветли како со строги сликарски постапки се добиваат вредности неостварливи поинаку.

Претпоставката дека фотографијата ја репродуцира стварноста каква што е, а сликарството каква

што се гледа, е неодржива: фотографскиот објектив го повторува, иако со различен дострел, функционирањето на човечкото око. Од друга страна, не може да се тврди дека објективот е непристрасното око, а дека човечкото око е окото повліяено од чувствата и вкусовите на личноста: всушност, и фотографот ги пројавува своите психолошки склоности во изборот на мотивите, во поставувањето и осветлувањето на предметите, во кадрирањето и фокусирањето. Кон половината на 19 век постојат фотографи-личности (на пример Надар), како што постојат и личности уметници. Бесмислено е прашањето дали тие „прават уметност“ или не. Нема никаква тешкотија да се допушти дека фотографските постапки може да се оценат како естетски постапки. Меѓутоа, погрешно е да се верува дека како такви тие ги надоместуваат постапките на сликарството: сликарите „на видението“, од Курбе до Тулуз-Лотрек, се подготвени да прифатат дека фотографијата, на ист начин како графиката или скулптурата, може да биде уметност различна од сликарството. Според тоа, не е значаен теорискиот проблем, туку историската стварност на заемни односи.

Често се тврди дека фотографијата им го има дадено на сликарите искуството на слика без линеарни црти, обликувана само од светли и темни дамки: фотографијата значи би била во источникот на сликарството „на дамки“, односно на целото сликарство од реалистичка насока на 19 век. Природно, ниту Давид ниту пак Енгр, иако негувачи на линеарниот цртеж, никогаш немаат тврдено дека линијата се наоѓа во природата. Напротив, сметаа дека ниту едно претставување на природата не можело да биде задоволително доколку не е поддржано од тоа интелектуално поимање на стварното што се остварува во цртежот. Фотографијата во оваа смисла го обезбедила задоволителното претставување и без цртеж, но и историјата на сликарството, од венецијанците до Рембрант и Франц Халс, од Веласкез до Гоја, е полна со претставување без цртеж. Според тоа, може да се каже дека фотографијата им има помогнато на сликарите „на видението“ во запознавањето со нивната вистинска традиција; поточно, давајќи се како чист визуелен факт, таа им има помогнато да ги издвојат во делата на старите мајстори чистите визуелни факти од оние други културни компоненти, коишто до тој момент го имаа попречувано вреднувањето на овие творби од аспект на истражувањата на видението.

Курбе бил првиот кој го опфатил јадрото на проблемот: реалист по програма, никогаш не верувал дека човечкото око гледа повеќе и подобро од објективот, та дури не се ни двоумел да ги пренесе во

сликарството претставите земени од фотографиите. Она што според него не можело да биде заменето од едно механичко средство не било видението, туку *раковорноста* на платното, работата на сликарот. Токму тоа ја чини сликата – не повеќе сличноста со еден предмет, туку еден различен предмет кој е исто така конкретен. Марксист *avant lettre*, Курбе се интересира само за она што би можело да се нарече труд што го создава делото: кај истородни претстави (на пример козорог на снег), во сликата постои труд што отсуствува во фотографијата.

Не може ниту пак да се тврди дека сликарството во стварноста бере скриени или трансцендентни значења кои ѝ бегаат на фотографијата. Трудот е едноставно употребен за *конструирање* на сликата, за да ѝ даде конкретност и тежина коишто од неа прават реален предмет. Целта е очигледно да се покаже дека уметничката слика не може да се смета за нешто површно, илузорно и помалку сериозно од стварноста. Така, трудот ја издвојува тешката слика на сликарството (помалку веристичка, а повеќе вистинска) од фотографската слика (повеќе веристичка, а помалку вистинска). Разбирливо е по ова разјаснување како импресионистите можеле избобилно да се послужат со сликовниот материјал обезбеден од фотографијата, без да си постават во врска со тоа било какви проблеми. Фотографијата го прави видливо мноштвото нешта кои човечкото око, побавно и помалку прецизно, не може да го зграпчи. Влегувајќи на тој начин како дел од видливото, сите овие нешта (на пример движењето на нозете на една балерина или на еден коњ во галоп) влегуваат како дел од визуелното искуство, а според тоа и како дел од „надлежноста“ на сликарот. Дега и Тулуз обилно користеле материјали од фотографијата, а за да го сторат тоа не требало да се соочат со каков било теоретски проблем. Во оваа смисла може да се каже дека фотографијата има придонесено кон проширувањето на интересот на сликарите за спектаклот на

модерниот свет, та оттаму и кон проширувањето на нивниот општествен хоризонт. Од своја страна фотографите, иако доброволно поведувајќи се по вкусот на сликарите во изборот и подготвувањето на предметот, никогаш немале претензии да се натпреваруваат со сликарското истражување. Надар бил пријател на импресионистите, чијашто прва изложба ја поставил во своето студио (1874), а сепак никогаш не се обидува да прави импресионистички фотографии. Тој бил свесен дека структурата на неговата техника е битно различна и дека до колку еден естетски резултат може да се роди од таа негова техника, тоа не може да биде пренесена вредност, позајмена од сликарството.

„Уметничките“ фотографии, толку на мода во крајот на минатиот и почетокот на нашиот век, се слични на оние совршени структури од железо или од бетон кои архитектите „структуралисти“ ги препокриваат со осреден орнаментален апарат за да ја прикријат нивната функционалност. Оттука, како што една голема „структуралистичка“ архитектура ќе се оствари само кога архитектите ќе се ослободат од срамот на претпоставената не-уметничност на нивната техника, така и една фотографија на високо естетско рамниште ќе се оствари само кога фотографите, престанувајќи да се срамаат што се фотографи а не сликари, ќе престанат да бараат од сликарството да ја направи фотографијата уметничка и ќе го бараат генераторот на естетската вредност во внатрешното устројство на сопствената техника.

превод од Италијански
Бојан Иванов

* Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze 1970, стр. 90-95.

Џулио Карло Арган е познат италијански историчар на уметноста, ликовен критичар и теоретичар. Роден е во 1909 година, професор на Универзитетот во Рим, автор на бројни значајни дела од областа на ликовните уметности („Историја на италијанската уметност“ – 1938, „Барокната архитектура во Италија“ – 1957, „Проект и судбина“ – 1965, „Модерна уметност 1770-1970“ – 1970 г.).



„Јад“ (Кирил Ценовски, 1975)

Фидан Јаковски

УДК 792.097:791.43
Кинопис, 2(2) с. 81–84, 1990

НИШТО НЕ СЕ СПОРЕДУВА СО ТЕБЕ

Во едно студено февруарско утро, додека сите други спиеја, додека ветерот фучеше над замрзнатото езеро Mondsee, а низ собата се ширеше мирисот на топло кафе, Еџи прва ми обрна внимание: „Слушни ја оваа песна, ми се бендисува, во последно време многу ја форсираат“, рече и го пушти погласно радиото.

Беше тоа долга и студена зима, период во кој зачудувачки многу процеси се отворија, кој ќе се помни по многу работи. Сепак, останува во него место и за една пејачка, за една песна и за еден видео спот – Sinead O'Connor, „Ништо не се споредува со тебе“, во оригиналот „Nothing compares 2 U“ (што е, јасно, неправилна игра на хомофони зборови, 2 и to, U и you). Признавам дека тоа утро кога првпат ја слушав, за да не ѝ го расипам меракот на Еџи, не ми остави голем впечаток – ги забележав само дурските незавршени фрази и фалсето-моментот во рефренот, што ми се стори малку неособично и малку интересно, но и не повеќе од тоа. Сепак, оттогаш ја препознавав кога ќе ја чуев и открив дека е ненормално присутна на радиопрограмите, особено во полулегалните рок-ориентирани австриски и германски младешки радиостаници кои ја дуваа по двапати на еден час, значи некои четириесет и осум пати дневно секоја. И, за чудо, не стануваше здодевна.

Вистинското откритие дојде дури нешто подоцна, кога го согледав присуството на видео-клипот на Музичката телевизија: MTV исто така ја форсираше Синид (или Шинид во германизираниот изговор) О'Конор во огромни количества, со спот кој екстремно се разликуваше од вообичаената идеја за визуелно-атрактивно пласирана нумера: сите сакаат живо, бучно, многу резвои, глава да боли, бои, да прска, атак на очи, овој е целиот едноличен, само лице, фаца во тро план со статична камера цело време неподвижна и само неколку престопа, после ќе ги изброиме, лицето е снимено анфас само глава од под брадата до челото, на моменти се гледа вратот, рол крагна и горниот дел од рамната, но горниот дел од главата не се гледа, не влегува во кадар ниту во еден момент, челото го сече горниот дел од екранот, од страна се забележува дека Шинид нема „женска“ коса т.е. дека е сосема сосема кусо потстрижена, но и тоа е повеќе од порано кога беше речиси со избричена глава, па ја викаа ќелавата пејачка, земи здив поради главата снимена крупно и малкуто коса, ѝ доаѓаат ушите до израз, присутни се, се

забележуваат, но поради целиот контекст на спотот не се чинат смешни...

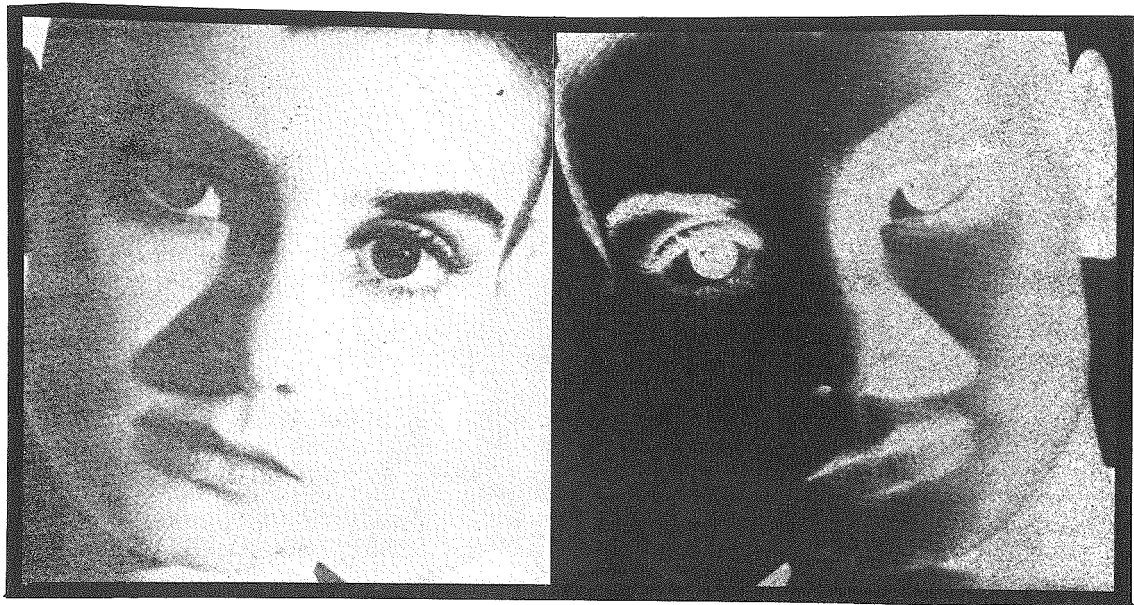
Шинид пее клише: како ѝ е откако тој ѝ ја однесе љубовта...

Веќе е спомената основната анти-карактеристика за современ видео спот: апсолутно статична камера – нема никакви, никакви движења на камерата; поради тоа сите движења мора да се внатре во кадарот (што е типичен burlesque принцип!); од друга страна, не можело да има големи движења бидејќи е снимена само главата – и поради тие две фундаментални ограничувања, развиена е цела една кореографија на мимики и полугестови и реакции која е, мора да се истакне, извонредно дозирана: ем да не биде префектуирана, преранжирана и затоа театарски-драмски нападна, ем да не дозволи монотонија во спотот, и да успее да ги пренесе сите емоции што ги носи песната. Гримаса – кореографијата е правена според текстот, во согласност со него и го следи неговото развојно темпо; текстот на Принс (кој е автор и на музиката) е збирка зборови во рутиниран рок-балада шаблон, со неколку силни моменти во обичен говорен јазик, но без никакви претензии за поезија – затоа и е добар и ефикасен; музичката подлога е исто така стандардизирана, главно со препознатливи хармонски склопови сместени во четири четвртини, со блага аранжманска градација. Магијата, значи, е скриена некаде на друго место!

Кроки опис на содржината на спотот: трае нешто помалку од пет минути (за приближно прецизно време може да се земе 4 минути и 40 секунди) и се состои во основа само од два кадра, бесконечно долги – а можел да биде и само еден! Во четири моменти се уфрлени претопа, повторно на мирни статични кадри во кои главно, исто така, нема движење, и кои се исклучително кратки (по три секунди најдолгите); вториот основен кадар заврнува лудница, со две солзи што се тркалаат по образите и ја активираат дилемата за балансот подготвено – спонтано. бидејќи и покрај сите прсаранжирања и вежбања очигледно е (поради континуитетот на кадарот) дека ефектот не е постигнат на „нормален“ начин, со монтажа: значи, режирано е однапред, а не отпосле.

Почнува со полунаведната глава, поглед надолу, Шинид пее:

Надвор сум по цела ноќ, а спиијам преку ден



Шинид О'Конор

Шминка: бледа, бледилото на лицето е намерно истакнато, на темната заднина главата избледува од црната ролка како скулптура во неодреден простор (асоцијацијата со скулптура подоцна ќе стане јасна), косата што ја нема е руса, блед розе кармин, носот се губи во општото бледило на лицето, само веѓите се оставени погусте, поистакнати, има нежни кафеави тонови на мејк ап околу очите, има сини очи, битно за општото чувство на проѕирност што го остава сликата на екранот.

Благо наклонета глава кон лево, нејзино десно, погледот е кренат право кон камерата, т.е. кон оној кому му се обраќа, остро мрднување со вратот, за момент поглед десно, потоа пак напред... сите поставки на кореографијата на главата се со одмерено времетраење, ни една позиција не е претерано долга за да стане монотона туку постојано се менуваат, и тоа по различен редослед, непретпоставлив, а не секогаш на ист начин една по друга.

Откако те нема можам да правам што сакам

Игра со глас: според емоцијата што треба да ја искаже, не интензитетот, туку квалитетот на гласот го менува заедно со реакциите, од бурно до претивно
можам да излегувам со кого сакам.

Првиот претоп почнува во триесет и петтата секунда на траење на сликата на главата: веќе тука е дефиниран изборот на кадрите што ќе се користат во претопите: отмена градина од некој замок, скулптури, водоскоци, има антички филлинг, иако не е јасно фундиран ни од каде е ни на што се однесува, мошне е интензивен поради камните тела. Во првиот сец на континуитетот се вметнати три кратки кадри, со вкупно траење од околу седум секунди, првиот кадар е глава од кип, вториот и третиот се толку кратки што не се ни препознава добро што има на нив; меѓутоа,

основниот тек на спотот воопшто не е прекинат, лицето на Шинид е постојано присутно и во претопите доволно јасно видливо за да се знае дека нема никакво сечење и дека и натаму е тоа истиот кадар од почетокот

Можам да одам на вечера во скапи ресторани

Музиката е веќе засилена, од овој стих се вклучуваат тапаните и го потенцираат ритмот кој претходно само беше навестен бидејќи немаше друг инструмент освен широки клавијатури со акордна подлога. Тоа се чувствува и во пеењето, посилен е гласот, ритмизирањето во изговорот е поистакнато, а и нејзините мимики се поостри, поцврсти, има големо отворање на устата и пошироки движења, движења на главата лево – десно

но ништо, велам, ништо не може да ја однесе оваа тага.

Движења на очите кај овој стих

1. право
2. за момент погледнува десно, срамливо
3. пак право
4. надолу, затворени клепки
5. кај зборот „тага“ завршува пак со погледот право во очи на гледачот, директно обраќајќи се

Ништо не се споредува со тебе

Ова е рефрен фразата, сета градација, музичка и визуелна, водеше токму доде. Двапати ја пее, цело време гледа долу, само на зборот „you“ погледнува право, дополнителните прегледи на целината покажаа дека тоа не е ни малку случајно, напротив, инсистирање на личното е однапред вкалкулирано во емоционалниот одбив што треба да го предизвика спотот, и освен

првите двапати на самиот почеток, кога уште владее чувство на воздржаност во изразот, секое изговарање на директен однос/ти/тебе задолжително е проследено со поглед право во камерата, и тоа фасцинантно влијае на укинувањето на дистанцата гледач – екран.

Рефренот се пее гласно, со силни мимики и со силно отворање на устата, потоа продолжува со мало смирување, но не колку што беше смирено на почетокот, бидејќи ритамот и натаму го одржуваат удиралки.

*Толку е самотно овде без тебе
како птица без песна.*

Тажно ја наведнува главата долу лево, на една минута од првата промена (минута и триесет секунди од почетокот) почнува втората група од втопени кадри, буквално илустративни: гранки на високи дрвја спроти небо, шума, лисја што паѓаат – повторно три кадри во претоп еден по друг, исто така мошне кратки како и првиот пат, вкупно сите заедно околу седум секунди, и повторно доволно просирни за да не го пресечат течењето на основниот крупен план на лицето на Шинид, што сега го гледаме веќе близу две минути.

*Ништо не може да ги запре овие солзи да не течат
кажи ми каде згрешив*

*Го гушкам секогаш што ќе го сретнам
но тие само ме потсетуваат на тебе*

*Бев на лекар и погоди што ми рече, погоди што ми рече
„Што и да правиш, обиди се да се забавуваш“ –
но тој е будала*

зашто ништо не се споредува со тебе.

Стиховите пред вториот рефрен се отпесани уште пожестоко, со повеќе мимика, енергија и горчина, советот на докторот е примен иронично и потсметов со чувствува – одлично одглумено и дозирано. Веднаш по рефренот иде инструментален дел – и тој е чисто синтисајзерски, нема други инструменти, клавијатурите имитираат гудачи, нема ексцентричност ниту брзање, инструменталниот пасаж е бавен и одмерен, во контекстот на отменоста на целата поставка, и во целост е илустриран со кадри од прошетките на Шинид во споменатиот парк. Сè е во претопи, статични кадри:

1. паднати лисја,
2. моќни камени скали со столбови, снимени одоздола, Шинид во црно седната на скалите, долен ракурс
3. камени патеки, дел од дворецот се гледа назад, камена ограда, Шинид поминува, сега појасно се гледа во што е облечена, црна наметка како пелерина
4. камена скулптура, гола жена лежи потпрена настрана, долен ракурс
5. скали во паркот, Шинид се качува по нив, се оддалечува, снимена е од грб
6. скулптура на некој летачки бог
7. камена ограда, небо, гранки, Шинид потпрена од долен ракурс
8. претоп на нејзиното лице во десниот дел од

екранот, со широко отворени очи гледа некаде настрана

9. кадар на камениот простор снимен однатре од замокот, низ некакви решетки, Шинид се оддалечува

10. нова камена фигура, долен ракурс

11. мост со скулптури, цврст камен, Шинид заминува од кадарот десно горе по мостот, долен ракурс

12. нов камен кил, гол исправен човек, долен ракурс

13. парк со чудно кастрени купести дрвја, Шинид минува во црната наметка кон лево

14. големите камени скали, долен ракурс, Шинид слегува по нив надолу, малку накосе

15. претоп на нејзиното лице, крупно – ова е всушност почетокот на вториот основен кадар во спотот, тука завршува променадата, почнува пак да пее.

Биланс: третата и најдолга група кадри го започна своето претопување на две минути и дваесет и пет секунди од почетокот на спотот; целата секвенца се состои од 15 кадри (вклучувајќи го и последниот кој продолжува да трае) со заедничко времетраење од 39 секунди (без последниот). Просечното времетраење на овие кадри е помало од три секунди (освен три подолги), а нивното времетраење е одредено од тактот на песната: главно секој претоп е еден такт во ритмот!, (петнаесет кадри се сместени во дваесет такта, со тоа што три кадри траат неправилно по два такта): речиси идеално спојување на музичкото и визуелното.

Уште нешто: на прв поглед во овој дел има премногу камен во сцените, што имплицира студенило; сепак е задржан позитивен баланс на присуството на живо човечко тело – го има дури во десет кадри од петнаесетте, што веднаш не може да се забележи

Шинид пак пее:

*Сите оние цвеќиња што ги засади мајко во дворот
сите умираат со ветерот*

Јако, со грч: *Знам дека живењето со тебе беше понекогаш...*

па помеко: многу мачно.

Сега веќе почнува да се насетува слабост, фаза пред плач:

*но готова сум да се обидам уште еднаш
зашто ништо не се споредува со тебе,*

и за првпат рефренот оди 3 пати, подголтноува, ги криви усните во грч, и наеднаш – чудовишна болка, солза... тоа е истиот кадар, нема рез, претходното траење му беше приближно една минута и нема никакво подметнување, лажење, фалш местење – кристално чиста солза се појавува на бледото лице, се лизга по образот, гласот го повторува рефренот сè потивко болно, со сè помалку надеж...

Продолжува музичкиот бекграунд за рефренот, но нема повеќе пеење, има слики, пак претопи, камена скулптура, жена во тога што си ја држи главата, камен мост во далечина, Шинид оди по него, тотал е, воопшто не се избиструва заедно со скулптурата што се држи за глава, пак нејзиното лице крупно но не чисто се меша истовремено со уште два кадра, и кипот, и одсјај на

нејзината заминувачка фигура во вода, претоп во претоп, таа оди во американ во обратна насока, ново лице на нова биста десно, не се разјаснува нова скулптура веројатно на дете што си ги држи камените раце врз лицето, жената што си ја држи главата цело време е одозгора, за момент чист кадар, кип што лежи мртво и друг кип што му става камено венче, враќање кон Шинид замислена главата потпрена во десниот агол на телевизорот, крупните очи гледаат некаде далеку на страна.

Крај.

Потпис: Nothing compares 2U.

Биланс: инструменталното финале се состои од девет слики претопени една во друга, повторно наполно статички, вкупно траење на сите кадри заедно е 24 секунди, значи секој поединечен кадар останува под три секунди.

Целиот спот, кој на почетокот изгледаше дека е апсолутно едноставен и дека во него нема ништо освен едно лице, на крајот излегува дека содржи вкупно 31 кадар, но ненормално нерамномерно распоредени: два

основни кадра, првиот со траење од две минути и дваесет и пет секунди, вториот околу минута и четириесет секунди, сите други се момент-претопи што траат најдолго по три секунди.

Во целото времетраење камерата е наполно статична, нема ниту најмало нејзино поместување.

За да се избегне статичноста и монотонијата, двата долги кадри може да се сметаат за предрежирани кадар-секвенци, со следната организација на движење на единствениот снимен дел од телото, главата: дваесет и пет движења на главата надолу; исто толку движења влево (екрански лево, нејзино десно), а само петнаесет кон десно; погледот е упатен право во 35 случаи, и, веќе констатиравме, тоа задолжително се случува во сите ти/тебе/ однос моменти; затворање на очите има единаесет пати. Со голема сигурност може да се заклучи дека Шинид е деснак.

Nothing compares to you.

Има ли ништо поинтересно од човечко лице?

На Еци

Frühling, im Jahre 1990



Е сè што ви треба



**ЈУГОСЛОВЕНСКА
ИЗВОЗНА И КРЕДИТНА БАНКА ДД**

Кон 20-те години на Факултетот за драмски уметности во Скопје

УНИВЕРЗИТЕТ НА УМЕТНОСТИТЕ ИЛИ...

УДК 378.4096(497.17):792
Кинопис, 2(2) с. 85-87, 1990

Во школската (1989/90) на Факултетот за драмски уметности, со извесно задолжување, е отворен Оддел за организација. Отворањето на овој Оддел се случи точно по 20 години откако во Скопје, на 6.11.1969 година, се запиша првата генерација студенти на Одделот за драмски актери, што беше оформен при Високата музичка школа. Во текот на овие дваесет години од „малата сцена“ на оваа Школа се излезени 17 генерации школувани актери од класите на професорите Илија Милчин, Илија Цувалековски, Димитар Костаров, Димитрие Османли, Тодорка Кондова-Зафировска, Владимир Милчин, Слободан Унковски, Љубиша Георгиевски и Кирил Ристевски.

Го замоливме Владимир Милчин, денес декан на Факултетот за драмски уметности, да ни каже нешто за периодот кога стартуваше Одделот за актери.

– Тоа беше период на изразит недостиг на актерски сили во театарот во Македонија, само делумно ублажуван со две генерации македонски студенти кои студираа на Загребската академија и неколку актери кои завршија во Белград и Софија.

Уште ако се потсетиме дека веќе беа изминати 15 години од отворањето на Средната театарска школа, тогаш можеме да си претпоставиме колкава беше кадровската криза. Особено ако се земе предвид дека ансамблот на Македонскиот народен театар летото 1964 година беше преполовен со заминувањето на десет актери, кои го оформија Драмскиот театар.

– Дали со отворањето на овој Оддел се промени нешто во театрите, во која мера кадровската криза се намали и дали школуваните актери придонесоа за некакви промени?

– Без оглед на тоа што во овие генерации кои излегоа од Одделот на ВМШ, а потоа и од ФДУ, има носители на врвни републички и сојузни награди, треба да се има на ум дека не сите од нив успеаја да се наметнат во театрите во кои доаѓаа по дипломирањето. Во некои театри тие претрпеа поголемо влијание од средината што ја затекнаа, без самите тие да ја променат таа средина и така да ѝ се наметнат.

– Дали во текот на овие дваесет години постоеше некаков континуитет во грижата за овие кадри? Дали воопшто може да се каже дека се водеше една континуирана кадровска политика на овој план?

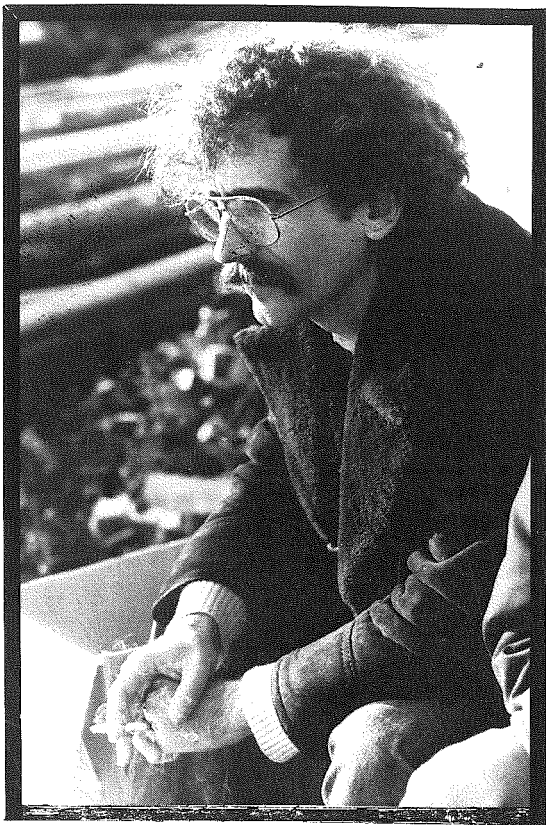
– Гледано од тој аспект, мислам дека Народниот театар од Битола постигна еден континуитет во испраќањето подготвени кандидати на приемните испити, во нивното врзување за театарот, со нивното учество во претстави за време на студирањето, како и во примањето на дипломираните во актерскиот ансамбл. Во тој театар се обезбеди континуитет во смената на генерациите, која се одвиваше речиси без конфликти, за што најмногу се заслужни актерите што го носеа репертоарот. Во тој театар, Ацо Стефановски и актерите помлади од него, со многу мудрост и внимание ги подготвуваа своите наследници.

Ниеден друг театар во Републикава немаше таква стратегија, иако треба да се каже дека Драмскиот театар во еден период умееше да ги врззе и да ги привлече најквалитетните студенти од ФДУ.

Во другите средини, односот кон актерите што доаѓаа од ФДУ главно беше исполнет со недоверливост, потценување, некаде и со агресивност, но најопасен, ми се чини, беше ефикасно изведениот приод кој од нивните личности го бришеше сето она што го стекнувале при школувањето, така што многумина од нив западнаа во некаква апатија, ги загубија амбициите, едноставно, потонаа во опитната безличност.

Поентата би била во тоа дека, без оглед на тоа што огромен дел од успехите на македонскиот театар може да им се припишат на актерите кои излегоа од ФДУ, сепак мора да се каже и тоа дека дел од нив доживеаја и пораз. Најболната епизода од тој пораз се вика театарот во Куманово. Своето 10-годишно работење на сцената на тој театар, една артистка пред извесно време го дефинира како да била десет години жива закопана. Една од причините за овој пораз, ми се чини, лежи во фактот дека дел од наставниците од овој Факултет, меѓу кои се и највитаалните творци во нашиот театар денес, не стигнале и со свој режисерски ангажман во театрите во внатрешноста да им овозможат полесен старт на младите актери.

– Во 1986-1987 година е отворен Одделот за режија и драматургија. На првата година студентите на овој Оддел заеднички ги проследуваат предавањата, всушност, тие работат според заеднички наставен план, а на втората година се двојат во две одделни насоки, за режија и драматургија. Класите ги водат Љубиша Георгиевски и Гора Стефановски. Филмска и ТВ режија пре-



Владимир Милчин

дава Столе Попов. Оваа година треба да излезе првата генерација дипломирани режисери и драматурзи од овој Факултет.

– Одделот за режија и драматургија го отворивме сакајќи да спречиме повторување на генерациска празнина. Претходно се случи да има таква генерациска празнина меѓу генерацијата на Љубиша Георгиевски и онаа во која бевме Унковски, Васе Кортошев и јас. И покрај тоа што бевме на прагот од четириесеттите години, нас сè уште нè викаа „млади“. Македонската драматургија, пак, континуирано ја создаваа само Горан Стефановски и Јордан Плевнеш. На сродните факултети во земјава и во странство, во моментот кога го отворивме Одделот, студираа само двајца студенти.

Според тоа, верувам дека Одделот беше отворен баш во последен момент. А такви беа и сознанијата на ТВ Скопје, театарските куќи и домовите на културата, изнесени во анкетата што ја направивме за да го поткрепиме барањето за отворање на овој Оддел. Сите студенти на овој Оддел имаат стипендии. На тројца студенти на драматургија веќе им се изведени драми во театарските куќи, а двајца студенти по режија имаат професионални режии. Оваа генерација режисери во школувањето во прв план го имаше и театарскиот медиум, а во втор, филмот и телевизијата. Кај следната генерација што ќе се запише во 1990/91 година акцентот ќе биде обратен, телевизиската и филмската режија ќе бидат во преден план, а тоа, пак, произлегува од сознанијата за потребите на Телевизија Скопје.

Кога сме веќе кај тоа, треба да се каже дека потпишавме Самоуправна спогодба со РТВ Скопје, со која Факултетот се обврзува циклусите на запишување студенти за одредени профилни да ги планира според потребите на РТВ Скопје, а РТВ Скопје се обврзува да овозможи просторни и технички услови за изведување на практичниот дел на наставата.

– На почетокот на оваа учебна година, во октомври е отворен и Одделот за организација. Не ви се чини ли дека и овој Оддел е отворен во пет минути до дванаесет?

– Беше доста парадоксално дека за отворање на Оддел на кој ќе се школува еден изразито дефицитарен профил, а тоа е Организација на уметничките дејности, беше потребно најмногу енергија и нерви. И тоа токму со инстанцата која се вика Ректорат на Универзитетот. Ние живееме во време кога се говори за рационалност, за планирање, штедење, а долго нè требаше да се убедиме дека и снимањето филм и правењето претстава имаат своја технологија, и дека таа технологија зависи од високошколуваните организатори. Оние кои создаваат претстави, ТВ драми и серии, знаат колку добаат организатор, без оглед дали е директор на филм, продуцент на претстава или планер, може да го олесни тој макотрпен процес. Кај нас некои од тие организаторски работи, по сила на околностите, паѓаат на грбот на режисерите. Токму таа енергија што беше трошена на организацијата, честопати недостигаше при завршната фаза на уметничкиот чин.

Се разбира, ние во борбата за отворање на Одделот за организација ги употребивме податоците што ги добивме од институциите што произведуваат претстави, филмови, ТВ и радио програми. Бројот на дипломираните организатори во Републикава моментално не го надминува ни бројот на прстите на едната рака, а ако економските услови денес нè принудуваат сè повеќе да водиме сметка за пазарот, тогаш менаџерите, продуцентите и организаторите ни се потребни

ЈИК БАНКА

прва деловна банка

ЈУГОСЛОВЕНСКА ИЗВОНА И КРЕДИТНА БАНКА А. Д.

Деловен адреса: СКОПЈЕ, 11. Октомври бр. 8 и В. Василев бр. 12 БИТОЛА, Брзе Кудичи 24 и Ј. Јосифовски бр. 1 РЕСЕН, Ј. ЈОСИФОВСКИ 66

сè повеќе и од нив зависи дали оваа култура ќе преживее.

– За заокружување на образовниот процес² за покривање на филмот и телевизијата, непокриени остануваат профилите како што се камермани и монтажери. Постојат ли изгледи за заокружување на овој процес, со отворање Оддел за камера и монтажа?

– Ми се чини дека Одделот за камера и монтажа не е можен во најблиска иднина. Се работи за извонредно скапо школување. Сегашниот начин на финансирање (преку СИЗ-от за насочено образование) не може да гарантира покривање на сите тропици што произлегуваат од нормите за квалитетно школување, поврзано со техничка обработка на филмските материјали. Отворањето на овој Оддел би било можно само со директно просторно и техничко учество на ТВ Скопје и Вардар филм, но материјалната положба на овие институции не е подобра од онаа во која се наоѓа и ФДУ. Сегашната Самоуправна спогодба со ТВ Скопје не овозможува таков финансиски ангажман од страна на нашата најголема институција, кој би можел да ги надмине проблемите што произлегуваат од за нас непознатите критериуми на Републичката заедница за насочено образование. Школувањето камермани и монтажери е далеку поскапо од школувањето актери, организатори и драматурзи. Она што дополнително ги обременува сите зафати за заокружување и збогатување на наставата на Факултетот, според моето сознание, произлегува и од бирократската логика која нема слух за спецификите на уметничките високи школи.

Тука има и наслаги од традиционалистичките потценувачки сфаќања. Ако секоја година треба да се убедуваме дека актери или режисери не можат да полагаат приемен испит по пат на тестови и без контакт со приемената комисија, тогаш за нас нема друг излез освен решението да го бараме во формирањето Универзитет на уметностите (како што е тоа во Белград), за да обезбедиме нашиот Факултет да не биде задушван со логиката на мнозинството, кое нема слух за спецификите на еден малечок, та оттука за некои и безначаен факултет.

– *Како е решен проблемот со стручната литература?*

– Нашата библиотека е сè побогата и ние ја следиме севкупната продукција од овие области во нашата земја. Некои наши наставници веќе објавија учебници, некои имаат книги во печат. Евентуалното отворање редовна рубрика во „Кинопис“ би претставувало битен придонес во премостувањето на проблемите со кои се соочуваме. Еден од најголемите е неможноста да се издадат преводи на значајни книги од областа на театарот, филмот, радиото и телевизијата, непреведени во Југославија. Финансирањето на издавачката дејност на Универзитетот е такво што секогаш ќе му даде предност на печатењето псевдо-оригинални трудови пред печатењето превод на капитални дела од области без кои не може да се замисли современото образование на кадри од разни профили.

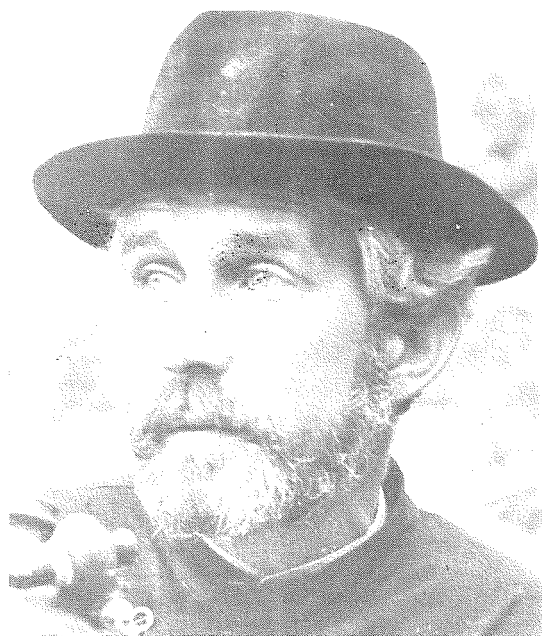
Разговорот го водеше:

Дубравка РУБЕН

Георги Василевски

ТАЈНАТА НА ЛИЦЕТО

ДИМИТАР ГЕШОВСКИ (1929-1989)



*Димитар Гешовски („Време без војна“,
Бранко Гапо, 1969)*

УДК 791.44.071.2(497.17)
Кинопис, 2(2) с. 88-89, 1990

Со загубата на Димитар Гешовски од македонскиот филм замина едно лице, колку благородно и достоинствено, толку непосредно и блиско. На филмското платно, а тоа беше случај и со неговото присуство на театарската сцена и на телевизискиот екран, тоа ни ја откриваше со магична радост тајната и правото на постоењето на можеби најкривките и најреалните егзистенции, како и постојаноста на херојските егски портрети. Без големи гестови и акламации, речиси бесшумно и исповедно, тоа ги бранеше со фасцинантна истрајност своите соншшта и тајни, ги истражуваше изворите на својата среќа и надеж, ги чуваше од грубите навреди и пакости своите болки кои, се чини, тлееја како голема бела свеќа во темница. Тоа единствено човечко лице умееше со мигновена доверба и љубов да го понуди своето пријателство и во следниот миг, насетувајќи дека се изложило на ладни и дури, можеби, непријателски ветрови, да се повлече во своето осамено срце, без да остави на своите светли, по малку иронични и детски очи, ни трага од очекуваната горчина, прекор или лутина.

Лицето на Димитар Гешовски, за оние што не само со внимание, туку и со љубов ги следеа неговите остварувања во филмот, остана флуидна везилка која вчас ги менува оние пастелни ненаметливи бои на емоциите и чувствените шари, задржувајќи ја севезден по тој драматичен излив на сите болки и радости, на сите надежи, соншшта и поразии, плодната основа на духот подготвен за нови битки и ветувања.

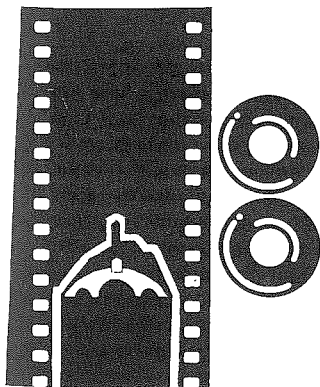
Нема потреба да ги набројуваме насловите на филмовите, кои, патем речено, никогаш не беа доволно добри за специфичноста на неговиот талент. Па сепак, по секоја нова средба во тие филмови како повторно да го откриваме лицето на Гешовски. Тоа небаре доаѓаше од некои далечни и непознати предели, се приближуваше до чувственото јадро на својот херој со некоја мудра претпазливост што ја познаваат само автентичните уметници и кога ќе се доближеше до точката на новата преобразба, долго остануваше да ја излачува силата на своите емоции. Таков го запознавме во онаа прекрасна улога на свештеникот во филмот на Бранко Гапо, „Време без војна“. Неговата излитена мантија го исполни кадарот со некаква опојна магла што не тера на смеа во исто време кога

мора да размислуваме и да се прашаеме: како талентот ја одбира целта на своите тивки победи во нашето оладено срце, со кој инстинкт уметниците како Гешовски допираат до фантазијата која пред волшебната глетка на нивните преобразби станува придружник и сојузник на чудото наречено уметност?

За тоа сојузништво уметноста на Гешовски ќе нè придобива многу често, со улоги кои се доживуваат како филигрански изгравирани портрети. Една од тие улоги во филмот на Стево Црвенковски, „Нели ти реков“, ни ја открива сета двосмисленост и енигматичност на експресивноста на неговото лице. Овде тој ни го отелотворува ликот на еден целат, кој во исто време е и фатален, институционализиран убиец, но и самоуништувач. По неброените злосторства што му ги припишува легендата, тој како да стигна до точката кога почна да ја предизвикува одмаздата на своите жртви, водејќи го покрај себе, како во античките времиња, пејачот што му го проречува лошиот крај. А кога одмаздата сепак ќе го стигне, лицето на уметникот, подготвено да ни изрече цела дузина вистини и лаги за оние што го убиле, доверливо и немо, небаре го пренесува судот на боговите, ни ја соопштува тајната дека тој самиот си ја изрекол смртта.

Димитар Гешовски умееше во многу свои остварувања од овие метафизички искри на духот да предизвика цела дузина жаришта на емоционални пожари кои гледаат оддалеку, како во филмот на Бранко Гапо, „Најдолгиот пат“, се доживуваат како сетилно доближување на историјата до сензибилитетот на современиот гледач. Осаменоста на неговиот херој во овој филм, потиснатата болка која наоѓаше лекотворна издишка во пријателството и во тажните разговори со блиските луѓе, ги минуваше меѓите на поединечната судбина и таа во артизмот на уметникот добиваше епска димензија на драмата на цел еден народ.

Околноста дека македонската филмска продукција поради своите скромни производни можности мораше да го запоставува талентот и на такви уметници каков што беше Димитар Гешовски, кој, еве се помируваше со фактот да настапува ретко, не можеше да го затскрие испразнетото место што Гешовски го освои со својата смрт. Тоа секогаш ќе биде исполнето со таинственото лице кое и иронијата ја претвораше во добрина, а лутината и тагата во смеа.



Р.О. ЗА ПРИКАЖУВАЊЕ ФИЛМОВИ

ГРАДСКИ КИНА СКОПЈЕ

91000 СКОПЈЕ, М. ТИТО БР. 10, П. ФАХ 119, ТЕЛ. 225-405, Ж. С - КА 40100-603-12386

ДОБРА НОК МОЈ ЛОРДЕ

СЕР ЛОРЕНС ОЛИВИЕ
(1907-1990)

I am seventeen going on eighty... I know that the earth turns and that the sun sets and the sun rises, but I must remember that somewhere in the shadows there are new things to be seen. *

* Имам седумнаесет години, наскоро ќе наполним осумдесет... Знам дека Земјата се врти и дека Сонцето заоѓа и дека Сонцето се раѓа, но морам да запознам дека негде во сенките постојат нешта кои допрва треба да се видат.

Заминувањето во царството на сенките, она последно, финално искуство, искуството на смртта, Лорд Оливије не ќе може да го вгради во уште една актерска креација. Смртта, така, и за големиот Мајстор ќе остане вечна загатка и единствен факт од човечкиот живот, а со тоа и на уметноста, што ќе остане трајно недофатлив за споделување во уметничките колективитети; „долгото патување“ тука завршува во несподелива осамата. На 11.VII 1989 на осумдесет и двегодишна возраст завршува едно траење со многу благодати „што треба да ја придружуваат староста; како почестите, љубовта, почитувањето, мноштвото пријатели“. Во јули 1947 год., додека го создаваше своето ремек-дело „Хамлет“, на четириесетгодишна возраст стана благородник, „сер“, и беше најмлад актер кој од кралот Џорџ Ви е прогласен за витез. Во подоцнежните години како прв актер во британската историја, стана и член на Куката на Лордовите – лорд Лоренс Оливије (Lorenс Olivier) од Брајтон.

Потеклото на актерот не е само во неговото детство, личноста, образованието и искуството. Неговото потекло е и во историјата на театарот, поднебјето на кое тој му припадна, во лекциите од минатото, во традицијата која се пренесува од колено на колено. Така, според неговото сопствено сведочење, тој е изникнат од традицијата на англиското актерство, од Барбиц, Герик, Кин, Ирвинг и се разбира, пред сите и над сите од Шекспир. Најзначајниот толкувач на Шекспир на XX век се вградува во наследството дури и тогаш кога е против него.

Роден на 22 мај 1907 година во Доркинг Сареј, во типично семејство на англиската средна класа со нагласен авторитет на таткото кој бил англикански свештеник, а пред тоа учител, сер Лоренс ќе ги влије сите особини на ваквото опкружување: темелниот парохиски менталитет, солидноста и дисциплинираноста во извршувањето на своите обврски, рационалноста во водењето на финансиите и строго редуцираната емоционалност. „Ако и бев преслаба личност, недоволно цврста да истрае во верската ревност, сепак успеав да задржам таква ревност кон сè она што оттогаш го работев; се сомневам дека ќе издржев ако не бев обземен со нешто што беше повеќе од обична страст или амбиција, тоа беше некој вид верско чувство за она со што човек се занимава.“

Неприкосновеноста на татковиот авторитет овојпат не била пречка во остварувањето на желбата на младиот Лоренс да стане актер. Напротив: добил наредба од татко си да биде меѓу најдобрите кандидати во тогаш прочуената Elsie Fogarty's Central School of Speech Training and Dramatic Art за да добие стипендија и да не го оптовари скромниот семеен буџет. И така, покрај, се разбира, талентот, осумгодишното учество во црквениот хор, помагањето во богослужењето, впирањето на Шекспировите стихови во основното училиште All Saints Choir School во Marylebone, Лоренс Оливије успева во овие задачи и заедно со Peggy Ashcroft, една од најзначајните актерки на британскиот театар и филм, успева да биде прогласен за најдобар студент во првата година од студирањето. Следува една кариера на актер во која се вградени сите оние одлики стекнати уште во детството; а пред сè, преданоста кон работата.

Без спектакуларни пресврти, повеќе гладен отколку сит, долгите чекања пред вратите на театарските агенции на Chering Gross конечно ќе донесат и први ангажмани. Од првата негова ролја како Катерина во Шекспировиот „Скротен бес“ во 1922 на сцената во Стратфорд, преку ангажманот во Birmingham Repertory company во 1926 и историски познатата алтернација со Џон Гилгуд (John Gielgud) во New Theatre во „Ромео и Јулија“, каде што наизменично настапуваа како Ромео и Меркуцио, до конечната потврда на секоја актерска амбиција со настапувањето во Old Vic Theatre company од 1937 година. Лоренс Оливије, така ја градел својата кариера прифаќајќи актерски задачи како од модерната драмска литература исто така страшно втурнувајќи се во големите предизвици на класиката.

Како филмски актер, Лоренс Оливије не се најде во ситуација да ги совладува често горчливите искуства во преминувањето на филмот од неговата „нема“ фаза во „звучната“. Неговиот прв филм „Премногу измамници“ од 1930 година веќе му припаѓаше на звучниот филм, кој конечно, тогаш стана јасно, ќе го збрише немиот филм од сребрените екрани. Наместо изучувањето на пантомимата, на ре-реагирањето со изразувањето на сè само со очите, романтичната појава на мустаклестиот Оливије и пред сè неговиот величествен глас, ќе го промовираат во баран актер на забрвтаната филмска индустрија. За само неколку години, тој ќе сними тринаесет филма, но ниту еден нема да го надмине времето во кое е создаден. Самиот ќе признае дека снимањето филмови за него не значи ништо повеќе од шанса за заработување пари.

Живеејќи го својот живот со Шекспир и откривајќи во неговите пиеси најголема фантазија, врвна поезија, сила, оган и филозофија, Оливије ќе го прифати „најголемиот“ предизвик на сите актери – Хамлет во Old Vic company во 1937 година. „Хамлет го смета за најголемо дело кое е кога било напишано, затоа што дава големи моменти на климакс, затишје, контрасти, а содржи и елементи на висока комедија... Хамлет едноставно ве зема за рака, па или е груб со вас или ви го покажува патот кон ѕвездите. Знам само дека кога еднаш ме фати, веќе никогаш не ме пушти.“ И покрај забележаните успеси во толкувањето на клучните Шекспирови јунаци, вечната дилема „како да се говорат бланк версовите“ која Оливије ја разрешува на, за тоа време, модерен начин, во очите на критичарите ќе остане неапсолвирана за него.

Филозофијата на солидност и граѓанскиот морал на Лоренс Оливије ќе биде кородирана од познанството со една премногу избувлива, темпераментна, своеглава и над сè амбициозна актерка – Вивиен Ли (Vivien Leigh). Неговиот брак со Џил Есмонд (Jill Esmond) не ќе одолее пред детерминирањето на младата актерка, која предвиде два клучни момента во својот живот: дека ќе се омажи со Лоренс Оливије и дека ќе ја игра Scarlett O' Hara.

Сфаќајќи дека филмот е таму каде што е Холивуд, тој на двапати и со нееднаков успех ќе се обиде да ја интернационализира својата филмска кариера. Само неговото определување дека мора да заработува пари на филмот за да може слободно да игра класични ролји во театарот нема да го одврати од ангажманот во „Орканските висови“ на Вилијам Вајлер (William Wyler) во 1939 година. Иако создаден во „тој анемичен медиум што не може да поднесе ваков голем актер“, неговиот Heathcliff ќе придонесе за големиот уметнички и комерцијален успех, подучувајќи го Оливије колку суптилна треба да биде актерската игра на филмот и дека „реагирањето“ е еднакво, ако не и поважно од играњето. Истата година, во првата „американска“ задача на новоодојденецот Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock) „Ребека“ една од најубавите продукции на Дејвид Селзник (David Selznick) супериорно ќе ја одигра главната ролја предизвикувајќи дури и симпатии за морничавиот карактер на Mahim de Winter. Неговиот рејтинг на суровиот филмски пазар е обезбеден и од двете номинации за Оскар.

Почетокот на Втората светска војна го затекнува во Холивуд и неговиот патриотизам не му дозволува да остане во комодитетот на Новиот свет. Дури учи да пилотира и се пријавува во британското воздухопловство. Одбиен поради слабиот слух на едното уво, неговите филмски и други ангажмани ќе бидат во директна врска со општата атмосфера на борбеност, висок морал и домољубие.

Како резултат на ваквите поттикнувања ќе биде и реализацијата на неговото прво ремек дело „Хенри V“ според Шекспировата пиеса, каде што тој, покрај

главната ролја, за првпат се појавува како режисер и продуцент. Кралот Хенри V ѝ донесе слава и единство на својата земја, победувајќи ги Французите во битката кај Агинкурт. Овој филм е необиколив факт во изучувањето на проблемите во врска со пренесувањето на театарски дела, а посебно Шекспировите, во медиумот на филмот. Со ингениозната идеја сценографијата да ја направи понестварна од говорот во стихови, Лоренс Оливије создаде модел со ефикасност што е траен во проблемот на проткажувањето на два различни медиума. Препознавањето на овој потфат беше наградено со специјален Оскар во 1946 година.

Следниот чекор во неговата вечна „пресметка“ со Шекспир е екранизацијата на „Хамлет“ во црно-бела техника која е и дефинитивно отргнување од опчинетоста со овој лик. „Лажев за причините за изборот на црно-белата техника. Тогаш бев скаран со техникolorот. Сакав да уживам во движењето на камерата, претенциозно сакав да се вежбаам во тоа.“ Оливије доби Оскар за актерско мајсторство, а филмот за најдобра продукција.

Во театарот ги добива негативни критики и една квалификација што ќе остане вечен валер во сите подоцнежни анализи на неговата актерска игра. „Некои сметаа дека неговата бриљантна техника не е доволна сама по себе. Дали на неговата игра ѝ недостига суштински важната емотивна димензија? Кога се гледа часовникот, тој треба да ни го покаже времето, а не да му се восхитуваме на неговиот механизам. Од актерот се очекува да ни го каже времето на денот на Лир, а Оливије ни покажува како се вртат тркалцата.“

Неговите „црбови на енергија“ му овозможуваат непрекинатата полна активност на неколку подрачја. Во 1944, заедно со Ралф Ричардсон (Ralph Richardson) и Џон Барел (John Burrell) станува еден од тројцата директори на Old Vic, играјќи притоа во Ричард III, Вујкото Вања, Хенри IV сè до прочуеното двојно појавување, секоја вечер во две претстави, како Едип во „Крал Едип“ и како господин Puff во „Критичарите“ на Sheridan. „За мене тоа не беше проблем. Актерската игра е пред сè технички проблем, а и емотивен. Таа претставува искушение за актеровата имагинација. Ако сте уметник по вокација, тогаш тоа морате да го докажувате. Јас, за жал, не успеав да ја скријам својата техника... Мојот идеал е публиката да не ме препознае.“

И покрај тоа што филмографијата на Лоренс Оливије брои повеќе од педесетина филмови, најзначајни му се оние остварувања кои во себе го обединуваат неговото театарско и филмско искуство, и тоа, пред сите, оние што ги обединува и името на Шекспир. Во петнаесетината филмови во кои ќе игра следните две децении има големи спектакли („Spartacus“ 1960, „Khartoum“ 1966) на пример, преку мелодрами („Принцот и танчарката“ заедно со, никој помалку, туку Мерилин Монро во 1957) до трилери („Бани Лејк исчезна“ 1965) сепак, релевантни уметнички резултати беа „Ричард III“ – („Richard III“) од 1955 и „Отело“ („Othello“) од 1965. Во своите обиди како актер и режисер да ги пренесе Шекспировите ремек дела на филм, Лоренс Оливије мораше да се одрекнува од претходните театарски искуства. Негирањето на еден процес кој претпоставува активитет на психофизичката вкупност на актерот е можно само до извесен степен; но создавањето на извесна дистанца кон материјата со која морал да биде во многу блиски односи е неопходно и нужно за успешното преточување во медиумот на филмот. Се враќа кон изворниот текст и почнува да игра и да флертува со камерата. Само актер од овој формат можеше да предложи ваков широк дијапазон: од пискавиот тенор на Ричард III до мекиот баршунест баритон на Отело, од дијаболичната енергија и подвижност на првиот, до достоинственоста и класичните пози на вториот лик; тоа се резултати на една сестраност, актерски создавана долго и непрекинато. Пеколниот ритам што мора да го следи секој актер, а посебно оние кои влијаат на цели театарски сезони и бројни институции на еден град каков што е Лондон и на Велика Британија, вклучија и многубројни турнеи низ повеќе континенти. За овие простори, посебно е важна турнејата од 1955 со Royal Shakespeare Theatre кога Лоренс Оливије и Вивиен Ли се појавија во насловните ролји на Шекспировиот „Титус Андроникус“. Пред публиката на Загреб и Белград таа 1957 година дојде здивот на театарската Европа во своето, веројатно, најдобро издание. Таа епохална и превратничка претстава на Питер Брук (Peter Brook) инспирирана од есеите на Јан Кот (Jan Kott), сосем сигурно е трајно вградена во свеќта на југословенските театарски посленици.



Сер Лоренс Оливије
 („Принцот и танчарката“, 1957)

Дека на великаните не им се дозволени падови, за пример може да послужи и Лоренс Оливије: на врвот на славата, додека се наоѓа на турнеја по Австралија, заедно со Ралф Ричардсон е отпуштен од Олд Вик, а назначен како директор на Националниот театар во изградба. Никогаш не ја презеде таа должност кога објектот беше изграден. Можеби овие, а и многу други неволји беа тука за да го потсетат и да го изедначат со судбината на големите Шекспирови ликови: минливоста и менливоста на нашето постоење на овој свет. Во подоцнежните години, соочен со тегоби од сериозни заболувања, веќе склон кон контемплација, ќе напише и две книги: „Исповед на еден актер“ 1982 (Confession Of An Actor) и „За актерската игра“ („On Acting“) 1986 – Weidenfeld and Nicolson кои се, се разбира, своевиден компендиум на целото негово искуство на личност која одбележала цела една епоха. Постои основано сомнение дека стариот лисец не ги открил сите тајни докрај.

А колку за можноста да се сумира и да се смести во некаква фиока една ваква уметничка биографија, за пример нека послужат две изјави: онаа на Лоренс Оливије дека најмногу ја сака филмската режија и онаа на неговата трета и последна сопруга Joan Plowright: „Театарот беше неговата капела.“ На зборовите од него и на зборовите за него времето ќе им даде свое значење.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- The Oxford Companion to the Theatre (third edition 1972) od. Olivier
- Films in Review, december 1979 p. 577-599
- Branko Pleša „Laurence Olivier“ Scena 5, 1989
- Emilia Cerović Mlada: „Ser Lorens o glumi“ Scena 1, 1990
- „Laurence Olivier a life“ Mellvin Berg BBC 1983 (тв-филм)

ФИЛМОГРАФИЈА НА ЛОРЕНС ОЛИВИЕ (LAURENCE OLIVIER)

- 1930 „Премногу измамници“ (Too Many Crooks)
 „Привремената вдовица“ (The Temporary Widow)
- 1931 „Пријатели и љубовници“ (Friends and Lovers)
 „Нејзината необична желба“ (Her Strange Desire)
 „Жолтиот билет“ (The Yellow Ticket)
- 1932 „Западен премин“ (Westward Passage)
- 1933 „Без шегување“ (No Fanny Business)
 „Совршено разбирање“ (Perfect Understanding)
- 1935 „Ке бидам осуден“ (I Stand Condemned) Ентони Есквит (Anthony Asquith)
- 1936 „Како што милувате“ (As you like it)
- 1937 „Оган над Англија“ (Fire Over England)
- 1938 „Разводот на една леди“ (The Divorce of Lady X)
- 1939 „Облаци над Европа“ (Clouds Over Europe)
 „Оркански висови“ (Wuthering Heights) p. Вилијам Вајлер (William Wyler)
- „Дваесет и еден ден заедно“ (Twenty-one Days Together)
- 1940 „Ребека“ (Rebecca) p. Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock)
 „Победа на небо“ (Conquest of the Air)
 „Гордост и предрасуда“ (Pride and Prejudice)
- 1941 „Зборови за битка“ (Words for Battle)
 „Леди Хамилтон“ (Ledy Hamilton) p. Александар Корда (Alexander Korda)
- „Освојувачи“ (The Invaders)
- 1943 „Авантура за двајца“ (Adventure for Two) p. Ентони Есквит (Antony Asquith)
- 1944 „Хенри V“ („Henri V“) p. Лоренс Оливије (Laurence Olivier)
- 1947 „Хамлет“ (Hamlet) p. Лоренс Оливије (Laurence Olivier)
- 1951 „Волшебната кутија“ (Magic Box)
- 1952 „Кери“ (Carrig) p. Вилијам Вајлер (William Wyler)
- 1953 „Опера за три гроша“ (The Beggar's Opera)
 „Една кралица е крунисана“ (A Queen is Crowned) p. Артур Ренк (Arthur Rank)
- 1955 „Ричард III“ (Richard III) p. Лоренс Оливије (Laurence Olivier)
- 1957 „Принцот и танчерката“ (The Prince and the Showgirl)
- 1959 „Ученикот на ѓаволот“ (The Devil's Disciple) p. Гај Хамилтон (Guy Hamilton)
- 1960 „Забавувач“ (The Entertainer) p. Тони Ричардсон (Tony Richardson)
- „Спартак“ (Spartacus) p. Стенли Кјубрик (Stanley Kubrick)
- 1961 „Силата и славата“ (The Power and the Glory)
 „Правила на судењето“ (Term of Trial) p. Петер Гленвил (Peter Glenville)
- 1965 „Отело“ (Othello), театарска филмувана верзија во режија на Џон Декстер
 „Бани Лејк исчезна“ (Bunny Lake is Missing) p. Ото Премингер (Otto Preminger)
- 1966 „Khartoum“ p. Базил Дидрен (Basil Dearden)
- 1968 „Чевлите на рибарот“ (The Shoes of the Fisherman) p. Мајкл Андерсон (Michael Anderson)
 „Ромео и Јулија“ (Romeo and Juliet) p. Франко Зафирели (Franco Zeffirelli)
- 1969 „Колку прекрасна војна“ (Oh What a Lovely War) p. Ричард Атенборо (Richard Attenborough)
 „Игра на смртта“ (The Dance of Death)
 „Битката за Британија“ (The Battle of Britain) p. Гај Хамилтон (Guy Hamilton)
 „Давид Коперфилд“ (David Copperfield) p. Дилбер Мен (Delbert Mann)
- 1970 „Трите сестри“ (Three Sisters) p. Лоренс Оливије (Laurence Olivier)
- 1971 „Николас и Александра“ p. Франклин Шафнер (Franklin J. Schafner)
- 1972 „Lady Caroline Lamb“ p. Роберт Болт (Robert Bolt)
- 1973 „Душкало“ (Sleuth) p. Џозеф Манкиевич (Joseph L. Mankiewicz)
- 1975–76 „Љубов меѓу урнатини“ (Love Among Ruins) p. Џорџ Цукор (George Cukor)
- 1976 „Маратонец“ (Marathon Man) p. Џон Шлезингер (John Schlesinger)
- 1977 „Седумпроцентната солуција“ (The Seven-per-cent Solution) p. Херберт Рос/Herbert Ross
 „Далечниот мост“ (A Bridge Too Far) p. Ричард Атенборо (Richard Attenborough)
- 1978 „The Betsy“ p. Даниел Петри (Daniel Petrie)
 „Момчињата од Бразил“ (The boys From Brazil) p. Франклин Шафнер (Franklin Schaffner)
- 1979 „Една мала романса“ (A Little Romance) p. Џорџ Рој Хил (Gregory Roy Hill)
 „Dracula“ p. Џон Бадем (John Badhem)
- 1980–81 „Inchon“ p. Теренц Јанг (Terence Yong)
- 1981 „Битката на Титаните“ (Clash of the Titans) p. Дезмонд Девис (Desmond Davis)
- 1983 „Wagner“ p. Палмер (Palmer)
- 1984 „The Bounty“ p. Роџер Доналдсон (Roger Donaldson)



Георги Василевски

Венеција, 89

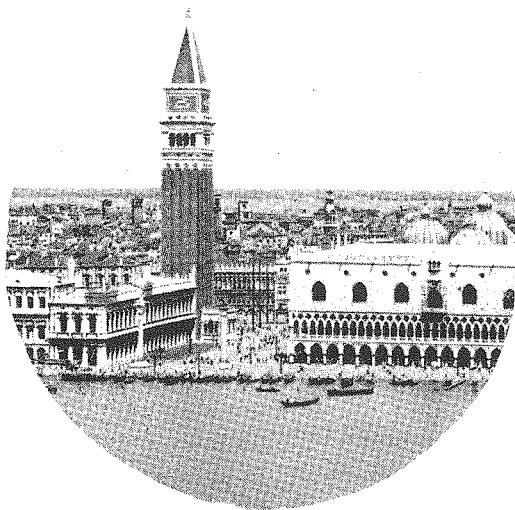
УДК 791.43.091.4(100)(0493)
Кинопис, 2(2) с. 95-100, 1990

ТРАГАТА ВОДИ КОН ДОБРИОТ ФИЛМ

ЗАШТИТАТА НА УМЕТНОСТА НА ФИЛМОТ

Ренесансна Венеција и денес живее со уметноста како со длабоко всадена потреба на духот насекаде да се бараат и наоѓаат златоносните извори на фантазијата, талентот и градителството. Затоа нема ништо претерано во тврдењето дека „најневеројатниот од сите градови на светот“, што би рекол Томас Ман, во секоја манифестација на старите човечки соништа и освојувачки желби да го гледа делото на маѓосничките прсти на уметноста. Таа своја илузија Венеција не сака по никоја цена да му ја жртвува на меркантилниот дух што ги зафати фестивалските институции речиси во цел свет. Уметноста за неа, воопшто, е аксиом на кој почива заштитничката еуфорија што редовно се разгорува кога треба да се спасуваат цела дузина стари музеи и галерии, тој го обезбедува повластениот статус на постојните и повремените изложби, буквално начичкани по секое коше на градот, на богатите смотри, приредби и концерти. Затоа не треба да нè става во некаква мисла ни грижата на жителите на градот на дуждовите, да му обезбедат повластен третман и на фестивалот кој од толкуте сродни манифестации во светот, единствено во Венеција е наречен Фестивал на уметничкиот филм. Не на филмот, воопшто, значи, ниту на неговите сурогатни ограноци, туку на она цврсто медиумско јадро што се бори со искушенијата на актуелноста и вечноста, атрактивноста и проблематизацијата.

Но и таа мисија и таа битка што ја повеле луѓето од фестивалот, циниците кои и овојпат се неизбежни, ќе ја прокоментираат како толкупати досега, небаре како конформистичка склоност на интелектуалната елита да ја затскрие наводната беспомошност на своите галеничиња кои, еве, одамна заборавиле да комуницираат со масите, па одбирајќи парадни и театрални гестови за изгубената виталност, неповратно се затвораат во приватните цитадели на своите остинати опесии. Таквиот конформистички манир, продолжуваат циниците, армијата фестивалски тутори, меѓу кои ќе се најдат и многумина со звучни критичарски и новинарски имиња, лодворнички го наречуваат уметност. На овие



приговори се надоврзуваат уште и обвинувањата дека тој дух на самодопадливост што се вовлекува на тркалезните маси каде што заседаваат жиријата, на страниците од многутиражните весници, во телевизиските студија и во фестивалските холови од Кан и Венеција, до Москва и Берлин, го умртвува експанзионистичкиот нерв на уметноста на филмот кој толку делотворно го одржувал и, најверојатно, ќе продолжи да го одржува неговото младешко здравје.

Но, колку и да се чинат понекогаш полезни тие јаки и остри зачини, што циниците ги додаваат по правило на секоја анализа на филмовите етикетирани како херметични, што требало да значи – уметнички, филмот не може таквите дози да ги зголемува до мера која би ја довело во прашање неговата уметничка природа. Фестивалите сепак не постојат и не функционираат единствено како подвижен маркетинг на кој поплатно, од немајкаде, ќе може да се прозбори, еве, и за естетичките аспекти на овој полезен и доходовен медиум. Тие отсекогаш биле, а со зголемувањето на нивниот број насекаде по светот, уште повеќе стануваат културни жаришта на нови идеи, собиришта на талентираниите и интелигентни луѓе кои го унапредуваат развојот на филмот и добиваат можност најнепосредно да утврдат во која мера проседеата и содржините на нивните дела се

општоприфатливи, разбирливи и оригинални и, ако се покаже како потребно, да дадат објаснувања за поширокиот социјален, културен, или историски контекст на своите преокупации пред еден помногуброен и стручно поквалификуван аудиториум.

СРЕДБА НА ТРАДИЦИОНАЛНОТО И АВАНГАРДНОТО

Венеција, која, да не го пренебрегнеме и фактот дека го има приматот на прв меѓународен фестивал во светот, основан во далечната 1932 г. веќе со години по ред се придружува кон фестивалскиот концепт кој им ги дозволува сите слободи и на најекстремните подници на авангардата, но притоа потсетува дека тие не би требало да му објаснуваат војна на системот на вреднувањата, па дури ни на постулатите на класичната естетика, кон, ако се има слух за нивната естетичка жиљавост и трајност, можат уште како да ѝ користат на секоја авангардна идеја. Всушност, постои ли, воопшто, перспектива на авангардата во светот на филмот во која не би го нашле своето место и најтрадиционалните жанрови? И постои ли, од друга страна, некоја содржинска конструкција, некој проблемски комплекс за кој тврдиме дека е израз на актуелните преокупации, да не најдат свој автентичен израз во метафоричните и наративни структури на класичната естетика? Впрочем, ние од поодамна сме сродени со фактот дека без постојаноста, трајноста и повторно пронајдената актуелност на класичните вредности во уметноста, не може да вирее ни авангардниот дух на идеите и формите што ни се откриваат како суштински нови.

Четириесет и шестата Венецијанска смотра на уметничкиот филм нè потсети дека спрегата на овие две навидум спротивставени естетички тенденции може да вроди нов квалитет и оти фестивалските луѓе на чело со директорот Гулемо Бираги, одржуваат извонредна контрола врз нејзините можни противречности. Меѓу шесте, што натпреварувачки, што информативни или ретроспективни секции, се најдоа филмови чии автори едноставно им пркосат на конвенциите кои го ограничуваат говорот на сликата единствено на експлоатацијата на само неколку метафорични конструкции, но, во исто време, и дела чии автори ја изоструваат експресивноста на своите визији служејќи се до робување со добро уиграните механизми за репродуцирање на некои од емоционалните и појмовни комплекси кои и по толку долготрајна употреба, очигледно, уште не ја потрошиле својата актуелна вредност.

АМАН ОД ТОЈ ДИКТАТ НА КОНВЕНЦИИТЕ

Од оние постојани, непоправливи, па ако сакаме и по малку романтични трагачи по нови вредносни значења на сликата, на нејзината ни на

полпат недосегнатата симбиоза со звукот, бојата и говорот, не ќе погрешиме ако повторно го издвоиме големиот уметник Ален Рене (1922), автор на антологиските „Хирошимо, љубов моја“ (1959), „Минатата година во Мариенбад“ (1961) и на уште неколку вистински ремек дела. Иако со филмот „Сакам да си дојдам дома“ Рене првпат во својата кариера ги користи жанровските постулати на комедијата, тој ни во ова питомо кралство на смеата, не престанува да биде строг, но и духовит, егзактен, но и имагинативен, свезеден, се разбира, служејќи ѝ на задачата да бара патишта за нови синтези. А тоа е операција која, погледната од опачина, на што нè упатува хуморот на комедијата, ја истакнува со наивна јасност наместо навеснатата и безмалку извездена синтеза, антитезата во чиј живописен круг влегуваат разликите меѓу фотографската слика, на пример, и стрипот, меѓу автентичниот објект и неговата макета, или, пак, меѓу изворниот англиски јазик и неговата француска фонетска варијанта. На употребата на овие драматуршки каламбури Ален Рене прибегнува со истата онаа наивноста и драмска непоткупливоста, што ја забележавме во годините кога го правеше веќе споменатиот филм „Минатата година во Мариенбад“, со таа разлика што темата на проткајувањето на сонот и јавето од „Мариенбад“ овојпат е ситуирана во проблемскиот комплекс на проткајувањето и спротивставувањето на два културни модела, на експанзионистичкиот културен образец што го наметнува самоуверена Америка, од една страна, и на оној, навистина виталистички модел на француската традиција, од друга, кој, колку и да се напојува од енергетските извори на новото време, сепак не може да не е по малку опсесивно и носталгично свртен кон корените на една ако не трошна, тогаш секако недоволно агресивна и младешки свежа култура.

Меѓу придружниците на Ален Рене кои имаат свој посебен квалитативен придонес во таа не баи благодарна потрага по новите изразни можности на филмската слика, секако значајно место зазема и Швајцарецот Ален Танер (1929), автор на педесетина што репертоарски, што телевизиски играни филмови, од кои не е мал бројот на оние што биле номинирани за Оскар и наградувани по сите позначајни светски фестивали. Неговата тажна хроника за трагичната судбина на една црквиња и на човекот што се вљуби во неа, ќе остане, за жал, непозната за југословенскиот гледач. Филмот „Жената на Роз Хил“ ни ја открива современа Швајцарија, во чие милје се одигрува драмата на една чудна љубовна двојка, не како ветена земја во која царуваат доблестите на правдата, благосостојбата и човекољубието. Во нејзините навидум идилични населби, покрај ситите и саможиви корисници на благосостојбата, кои веруваат дека можат да бидат сопственици и на туѓи судбини, заседнале уште и пакоста, одмаздолољубивоста, малограѓанскиот его-

изам. Танер и со овој филм ќе нè придобие за идејата дека и најголемите и најсудбоносни вистини за спротивностите што ги распнуваат нашите животи не мора по правило да се објавуваат со реториката на трагичарскиот говор. Она што потајно нè тишти, измачува и фрустрира можеби ќе се доживее далеку поискрено и поуверливо ако облагородено и дискретно се користат оние ниски тонови на метафоричниот говор кому, одеднаш ќе сфатиме, му се туѓи секавиците на бенгалскиот оган што високата технолошка индустрија натрапливо ни ги тутка пред очи и кога треба и кога не треба, убедувајќи нè дека без тие пиротехнички молскавици нема спектакл, нема возбудување, нема игра на фантазијата и нема, според тоа, ни филм.

ОТСЈАЈОТ НА АВТОРСКИОТ ФИЛМ

Зад доктрината, или, подобро кажано, зад позицијата која не дозволува на фабулативната атрактивност да ѝ бидат жртвувани оние тајни извори на фантазијата што на доживувањето на филмот му додаваат една незаменлива квалитативна димензија – самостојноста во откривањето на значенското јадро на уметничкото дело, стојат уметниците кои до неодамна се легитимираа како приврзаници на т.н. авторски филм. Нив ни пред дваесетина година, кога триумфираше естетиката на еден Антониони, на еден Бергман или Куросава, како ни денес, не ги импресионираат жанровските конвенции и кодексите кои наводно ја гарантираат конзистентноста и единственоста на визијата што претендира да се нарече уметничка визија. За секој од овие автори може со голема извесност да се тврди дека има свој посебен поетски свет, секој од нив развил своја сопствена реторичка инструментализација и работи врз тоа да не ги повторува метафоричките конструкции што еднаш веќе беа употребени и оценети како оригинален естетички изум.

Паѓа в очи, меѓутоа, дека луѓето што ѝ припаѓаат на оваа творечка ориентација и што ја продолжуваат лозата засадена од така расни синеасти, на 46 Венецијанска смотра, како, впрочем, и на сите други фестивали што се борат за каков таков меѓународен престиж, ги имаше малку. Тие беа регрутирани во сосема тесни некомпактни групи, кои и од таквиот уситнет состав не исфрлија некој понов харизматичен претставник на својата славна лоза. Освен Рене и Танер, кои се не само класици, туку и ветерани, во оваа група ќе го препознаеме по оригиналноста на својот талент и резервите што ги манифестира спрема „деспотизмот“ на жанровските конвенции, младиот Израелец Амос Гитан (1950). Во неговата експресионистички интонираниа хроника за периодот од почетокот на векот, кога Европа ја потресуваа политички немири и кога насекаде по нејзините престолнини никнуваа револуционерни манифести, нови книжевни школи

и филозофски движења, ќе ги препознаеме изворите на цела дузина сеништа на тоталитарните режими што ќе ѝ донесат трауми на Европа. Овој филм што го носи насловот „Берлин – Ерусалим“ сепак, со многу љубов ги евоцира романтичните ветувања на револуциите кои временски се совпаѓаат со првите нукулци на израелската држава, каде што побрзаа да се сретнат интелектуалците и уметниците од низа европски земји, вљубенички загледани во ветувачките перспективи на социјалистичките идеи. Навистина, оваа живописна, но сепак, на многу пунктови поедноставена приказна за драмата на еврејскиот народ, не ќе предизвика некои акламации, ниту пак ќе може да си припише некаква изворна оригиналност. Значајно е, меѓутоа, да се забележи дека нејзиниот режисер, Амос Гитан, мошне инспиративно ќе ги вткае во сликата на Германија од почетокот на векот, иконографските визии на германскиот експресионизам каков што го негувал еден Фриц Ланг или Мурнау, но исто така, и придобивките на монтажата на атракциите што во почетокот на дваесеттите години Сергеј Ејзенштајн ја формулира како една од основите на говорот на новата уметност.

ВЕРНОСТ НА ТРАДИЦИИТЕ

Но, како и да е, поголемиот број од фестивалските филмови што се најдоа не само на натпреварувачката програма, туку и во другите информативни секции, ја изразуваат склоноста на нивните автори да се потпрат врз постулатите што ја гарантираат конзистентноста и постојаноста на владејачките медиумски вредности. Таа практика поеднакво доследно ја развиваат и кинематографите со богат искуство и динамична продукција, какви што се американската или британската кинематографија, и земјите со поскупопроизводни можности, какви што се, на пример, Белгија или Нов Зеланд, кои, патем речено, годинава се појавија во Венеција речиси незабележано, со помалку од стандардните остварувања „Австралија“, односно „Остров“.

Што се однесува до филмовите дојдени од една Јапонија, а овојпат и од Тајван, од земјата, значи, која како што знаеме, го однесе „Златниот Лав“ во далечна Азија, тие одвај можат да се категоризираат според предложената класификација. Традицијата на која ѝ припаѓаат и која, очигледно, продолжуваат да ја негуваат, како да им ги дава сите гаранции дека за когагоде содржина да се дограбат од богатата ризница на самурајските легенди и другите витешки преданија, таа не ќе ја изгуби својата актуелна вредност. И неверојатно и вистинито. Токму тоа се потврди и со примерот на нивните филмови во Венеција.

Делото на доајенот на јапонскиот филм, Кеи Кумаи (1930), „Смртта на мајсторот за чај“, навистина зборува за древниот свет на самурајските пресметки и крвопролевања. Но, во таа

реконструкција на времињата кога прославените витези базмилосно се истребуваа гледајќи ѝ со отворени очи на смртта в лице, и кога по суровите битки, закрепнувајќи се со чај, во тие ритуални сеанси црпеа нови сили, Кумаи размислува за своите современици и за неговите нови цивилизациски долгови. До колку довчерашниот витез сака денес да преживее, тој мора да ги отфрли од употреба воените секири, сеедно што некогаш тие му донеле слава, богатство и почит, да заборави на одмаздата, да ја скроти својата зла крв да ги отвори вратите што водат во царството на разбирањето, толеранцијата и среќата.



„Град на тагата“ (Ху Шиао Шиен, 1989)

Идеалот на човековата среќа, во чие име му се нанеле на човештвото невидени болки и страдања, е вистинска опсесија и на уметноста на тајванскиот Кинез, Ху Шиао Шиен (1947). Неговата меланхолична сага за едно кинеско семејство, „Градот на тагата“, како да ја става на некој чувствителен сензорен инструмент за вагање сета тежина на болката што ја носи секој член на семејството или на своето срце, или на својата плешка. Елскиот фон од каде што се одгласуваат пукотниците на војните и револуциите во Европа и Азија, не го оштетува филигрански обликуваниот мозаик на судбината на ликовите и на егзотичниот милје во кое виреат непредвидливи егзистенции, драми во кои жртвите на војната стануваат и непријатели и спасители на својот стар идеализам.

ВРЕМЕ НА ДОБИВКА, ВРЕМЕ НА ЗАГУБА

Тоа темелно ситуирање на портретот на нашите поблиски или подалечни современици во историските рамки кои од сите сознанија најдлабоко им го всадило во нивниот ум сеќавањето за страдањата, ќе го уочиме и во вниманието со кое се проблематизираат егзистенциите на некои од т.н. проколнати, неприспособливи души кои гранската традиција ги отфрла, па за нив не може да се најде место во светот на редот, хиерархијата и дисциплината. Во примерот со британската комедија „Таа не беше овде“ на познатиот филмски и театарски режисер Питер Хол (1930), протестот поради нанесените навреди, суровите казни и безмилосната изолација, не ќе прерасне кај жртвата во бунт против социјалниот и морален поредок на британското општество, што е и разбирливо кога ќе се земат предвид оградите на островјаните спрема сè што наликува на социјален протест, ниту пак ќе се изобличи во патолошки раскин со луѓето кои ѝ нанеле толку зло и неправда.

Таа претпазливост на која ѝ кумуваше бриљантниот талент на Пеги Ескрофт, но и на Џералдина Џејмс, кои ја поделија главната награда за најдобра женска улога, навистина се исплати. Психолошката мобилност што во оваа извонредно интелегентно водена комедија не ќе пушти ни за миг, ќе нè подготви за откритието на една волшебна бездна во која ќе триумфира човечкото срце, замолчано од непријателски удари и казни. Но, наместо да се одмаздува, тоа почнува да го топи насобраното непријателство и да го кристализира во чувство на блискост, заемност и разбирање.

Убав, но по малку осамен пример на еден нов хуманизам кој не им робува на клишеата на човековата среќа која го гледа човекот задрушен од своите победи, успеси и ликувања. Ете, таа потреба на човекот да се врати загубената блискост на луѓето кои, и додека си го изнудуваат признанието еден пред друг дека довербата, раз-

Бирањето и наклонетоста им се потребни како што им се потребни воздухот и сонцето, добро знаат дека до тоа никогаш веќе не ќе дојде, ќе ја изрече уште еднаш со многу љубов и носталгија еден од големите хуманисти на италијанскиот филм, Еторе Скола (1931). Во неговиот психолошки трактат „Колку е часот“ извонредните Марчело Мastroјани и Масимо Троиас (ја делат наградата за најдобра машка улога) беа како гатко и син длабоко осамени и ранливи човечки суштества, на моменти луцидни и умни, но, исто така, себични малограѓани до чие срце и дух не допираат големите решенија. Нивната нерешителност и склоност на компромиси, ќе ги натера како толку многу жители на нашата планета, да се почувствуваат и на крајот и на почетокот од животниот пат загубени скитници, губитници.

Изгубената природност, носталгијата и тагата по времињата кога се веруваше дека светот е наш и оти тој може да се разубави и спаси, меланхолијата на изморената душа што ја сотреа ситните пакости, злобата и дволичноста, сè се тоа тематски одломки што го сочинуваат песимистички обоеониот мозаик на Грузинецот Отар Јоселијани (1934), кој од пред неколку години живеел и работел во Париз. Неговиот нов филм снимен во француско-германска копродукција, „И дојде светлина“, нè води во идилличниот свет на едно африканско село, кое живее во ритамот на там-тамот, без да има потреба да го менува својот модел на среќата со некои наметнати ветувања за поинаква среќа. Но агресивниот дух на современиот цивилизиран човек не може да остави ни трага неопетната земја од своите освојувачки нагони, па така и во случајот со жителите на селото среде африканската џунгла, ќе се погрижат да го осквернават нивното срце, да ги извалкаат со својата ненаситна глад по материјална добивка. Јоселијани и во овој филм како да се труди да го актуелизира Волтеровиот ламент за насила изопачената човечка природа и за измаченото срце на простодушниот подник на неизвалканата природа.

СОМНЕВАЊА ВО ВРЕДНОСТА НА ПОЗИТИВИСТИЧКИОТ МОРАЛ

Пребрзаните судови никому не му користат, но овојпат како да сме соочени со некои сосема јасни индикации на тенденцијата кај голем број филмски автори да се определат во своите содржини, биле тие занимливи или банални, за извесен морален биланс на цената со која се плаќа агресивната склоност на современиот граѓанин да се добере до, колку е можно, поголем број повластици, до неотповикливи гаранции дека по неговиот мир не ќе смее да допре ниту една сила. Еторе Скола, Питер Хол или Јоселијани, никако не се осамени случаи кои било со иронија, било со хумор или носталгија, ќе ни ја покажат опачената на оној агресивен нагон што донекаде го

одредува лицемерниот поттекст на слоганот „квалитетен живот“. Ним им се придружуваат, иако секој од поинакви појдовни основи, харизматичниот Волтер Хил (1942), Питер Вир (1944), па и Кишингоф Кишловски (1941) кој ги прикажа сите десет филма од својата декологија. Извонредната драма на Волтер Хил, „Убавиот Цони“ со Мики Рурк во главната улога, кој, патем речено, брше еден од најатрактивните гости на Лидо, ја зачува, навистина, во својот изворен облик, постиката на насилството која, како што знаеме, стана некој вид заштитен знак во филмографијата на Волтер Хил, но во приказната за еден зол маргиналец кој по една хируршка интервенција се преобразува во атрактивен убавец, зазема сè поголемо место темата на злото чии извори дури и во дијаболичната визија на поетот на насилството, како што го наречуваме Волтер Хил, се појавуваат застрашувачки често, небаре човск попаднал во некоја живописна градина во која буи цвеќето на злото.

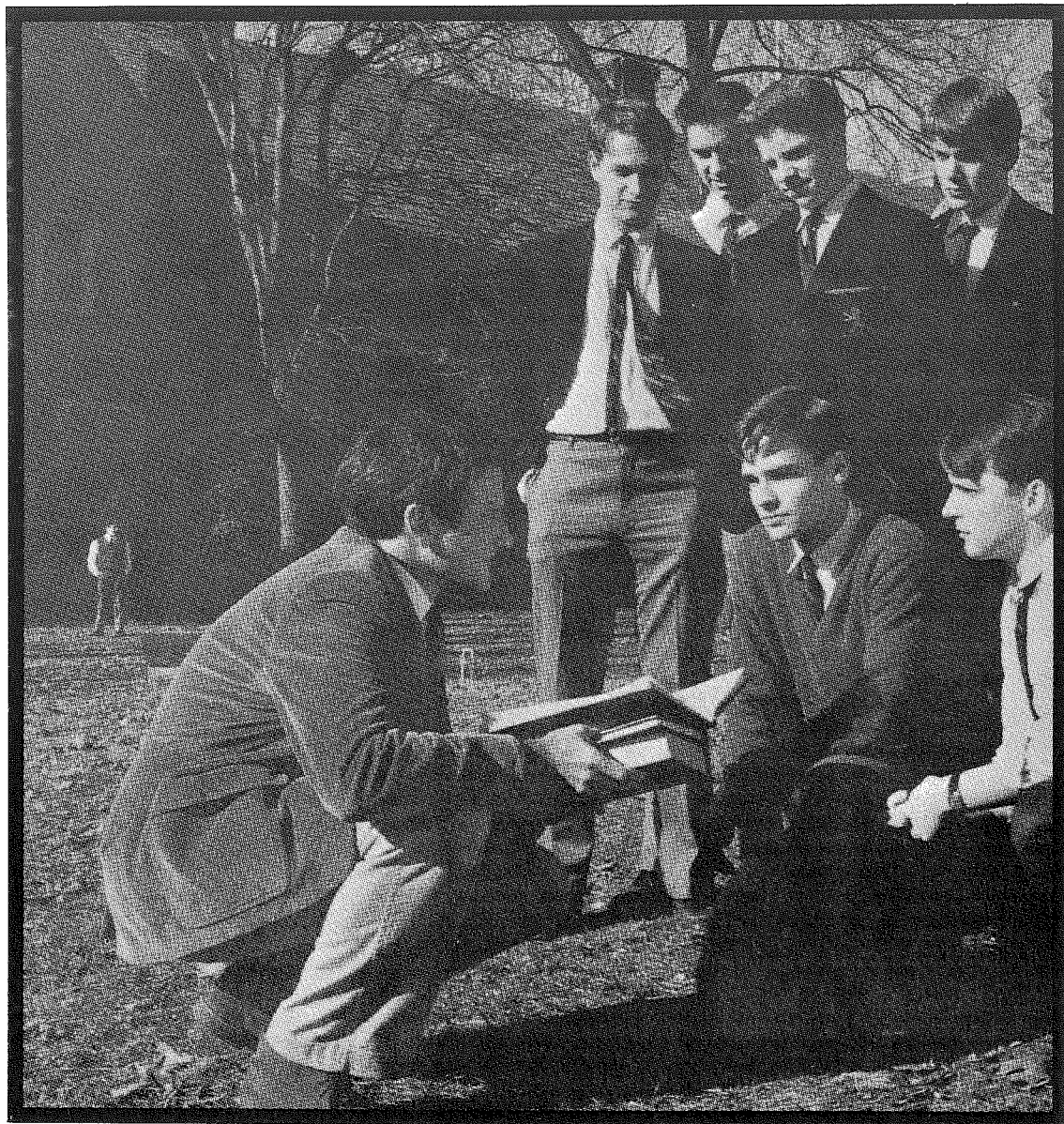
Филмот на Питер Вир, „Друштво на мртвите поети“ веќе го гледавме во Скопје и можевме непосредно да се осведочиме во силата на револтот што овој уметник ја манифестира кога треба да ја брани слободата на крвката, тукушто вообличена индивидуалност на младиот човек пред грубата сила на репресивните догми во кои вирее и обилно се храни пакоста на повластените паразити, нивната злоба и постојана готовност да казнуваат.

Што се однесува, пак, до декалогијата на Кишловски и до безрадосната слика во која ни се открива уплашеното срце на човекот, способно во иста мера да казнува колку и да страда, да љуби колку и да нанесува зло, таа, исто како и филмовите на Волтер Хил и Питер Вир, нè става пред морални дилеми кои интимно мораме да ги решиме, доколку, се разбира, не се носиме со намера сами пред себе да се измамиме или да му вртиме грб на секој проблем што ќе се испречи пред нас. Кишловски добро го има измерено ефектот на дилемата што ја вткал, без многу помпезни гестови, во секоја од десетте приказни кои ги актуелизираат десетте божји заповеди. Пред загатката на прашањата какви што се љубовта, смртта, престанот или неверството, не ќе може да замине ни најразгалениот и сит консумент на оптичките атракции.

На крајот од овој попис на фестивалските филмови што ни ги понуди Четиресет и шестата смотра на уметничкиот филм во Венеција, ќе мораме да го споменеме, макар и како одглас на масовната и бурна акламација што фестивалските гости му ја упатија на новиот хит на Стивен Спилберг (1947), „Индијана Цонс и последната крстоносна војна“. Скопјани веќе имаа можност непосредно по претставата во Венеција да го видат ова маестрално остварување на најголемиот современ забавувач и да се уверат дека големиот љубител на децата од сите возрасти, не

престанува да ги прибира со голема љубов, како во заводлив калеидоскоп сите митски херои, сите нивни непријатели костимирани во униформи на нацисти или на библиски светци. Сите тие ги носат своите прастари доблести и гревови, своето јунаштво и својот егоизам за да го дополнат богатиот орнамент на рамката среде која нашите херои војуваат и ја бараат својата вистина. На крајот, се разбира, заедно со фантазијата и инфантилизмот, ќе триумфира уште и благородноста, честа и храброста. Во Венеција Спилберга го оптоздравија многубројните гости со восхит што не мора по секоја цена да има врска со уметнич-

кото доживување, но заборавноста и егзалтацијата пред чудата на модерната технологија, што се гледаше во очите на вистинските љубители на филмот, како впрочем и во лицата на семојните епигони и имитатори, човек мораше да ја прифати како збунувачки факт. Тие исти лица неколку дена пред тоа му аплаудираа со ист восхит на Ален Рене, како, впрочем, и на покојните Жан Кокто или Роберт Роселини, чија ретроспектива се одржуваше напоредно со блескавите спектакли, кои се дел од животот на филмот и од фестивалските свечености.



„Друштво на мртвите поети“ (Питер Вир, 1989)

КРИТИЧКИ ГОВОР

(за книгата на Георги Василевски: *ВРЕМЕ НА ФИЛМОТ*, Македонска книга, Скопје, 1990)

Кога би ги имала македонската филмска публицистика истите квалитети што ги има секоја една добра филмска монтажа, значи *ритам* и *континуитет*, тогаш и сериозните и автентични книги за филмот (пишувани на македонски јазик) би се јавувале и повеќе и поредовно. Барем околу десет годишно!

А тогаш, и во еден таков контекст, би можело и да му се приговори на Георги Василевски поради некоја друга ситуација. Би можело, за пример, критички да му се забележи за веќе потспоменатата тематска разнородност или за методологиска полицентричност на содржината. Би можело, згора на тоа, да му се забележи дека, и во трите главни блока на книгата, се поставува – во исто време и како филмски историчар, и како теоретичар на филмот, и како критичар (и тоа „во најтесна смисла“), и како филмски естетичар... Би можело, всушност, да му се пререче дека ќе било помудро – користејќи ја истата материја, структурирана на поинаков начин – да напише три или четири одделни книги, илустрирајќи со едно така импресивно и темелно познавање, со една ретка ерудиција, со една толку голема енергија која, очигледно, е готов систематски да ја вложи во макотрпниот, предан, но над сè *вљубенички* филмолошки труд.

За жал, македонската филмска публицистика, ги нема квалитетите кои нужно мора да ги има секоја добра монтажа, па затоа и автентичните книги за филмот се јавуваат ретко. А особено не се појавуваат често *сериозните* филмолошки дела. Македонската филмска публицистика, имено, допрва се артикулира. Во моментот, би се рекло, таа се наоѓа во онаа деликатна фаза од сопствениот развој во која допрва ја стекнува свеста за себе, при што сè посериозно се прават исчекорувања од привичната новинска и рецензентска форма во есенсичка и студиска, при што, неспорно, од примарно значење (и сè поголемо) ќе биде рољата на списанието какво што е **КИНОПИС**, а и на симпозиумите кои редовно ги организира Кинотеката.

Бездруго, тука се и делата какво што е **ВРЕМЕ НА ФИЛМОТ**.

Согледана во тој контекст, а тој е и нејзиниот вистински контекст, оваа книга станува отпорна на сите такви и слични забелешки. Таа, бездруго, се потврдува како дело со далекусежни импликации, со продолжено траење. Пишувана минуциозно, со премисла да биде темелна и аргументирана, составена од мошне прецизни реченици и исто толку прецизни судови, подеднакво загрижена не само за она за коешто пишува, туку и како се искажува, таа заслужува полно внимание, искрена благонаклоност и срдечни комплименти.

Целокупната материја на својата книга Георги Василевски ја тематизирал во три основни поглавја. Првото, и војдно најобемно, го истражува самиот феномен на македонскиот филм („Македонскиот филм меѓу вчера и утре“) и тоа од неколку исходни точки, но и со две темелни намери: севкупната македонска филмска продукција да ја *систематизира* (хронолошки, авторски) а потем да ја *анализира критички*. Во првото поглавје од книгата Василевски е првенствено заинтересиран да „направи ред“ во македонската филмска материја (документарна, анимирана, играна во спектар од Манаки до 36-тиот по ред снимен филм, ХИ-ФИ). Во сумарните, исцрпни, мошне опсежни и виспрено пишувани сееи (ги има вкупно шест, но по обем тие заземаат безмалку шеесет посто од книгата), авторот тој принцип на „правење ред“, формално гледано, го утврдува на повеќе начини-применувајќи, притоа, повеќе методи. Неговиот „методолошки плурализам“, меѓутоа, се искажува разнородно, па и со разнородни дострели, но притоа воспоставува ретка тензија во читателот, го доведува во состојба книгата да ја чита не само како стручна (филмолошка) литература, туку и како ретко занимливо четиво кое интригира со богатството на информации, со високиот интелектуален набој, со сериозноста на темелниот пристап.

Со својот „методолошки плурализам“, сејдно што е и во душата и во постапките главно критичар со структуралистичко анализирање на светот, во првиот дел од книгата Василевски како да сака да укаже на кои сè начини би



„Најдолгиот пат“ (Бранко Гапо, 1976)

можела да се пишувa историјата на македонскиот филм. Тој, значи, есеизира за сето она коешто – еден ден – ќе мора да се направи.

На планот на документарниот филм Василевски е исцрпен и мошне заинтересиран во оние точки каде што е најважно и каде што сè почнало – кај Манаки. Книгата и му започнува со заглавието „Сето почна со Манаки“, односно со текстот во кој тој темелно образложува не само сè што е сериозно со авторскиот курикулум на Манаки, туку и со основите на документаристичката поетика воопшто, анализирајќи ја притоа авторската позиција во документарниот запис, но и повеќезначноста на филмскиот документ, неговата уметничка специфика, односно неговиот однос кон таканаречената стварност (со која Манаки-документаристот, вели Василевски, беше во интимен дослух, така што тој „од неа го грабаше нејзиниот екстракт“).

Подоцна, во есејот што се занимава со историјата на македонскиот документарец и со неговиот однос кон традицијата на тој род врз македонска почва (есеј заглавен знаковито: „Постојаноста на сведетелот“), тој со голема љубов говори пак за незаобиколната каризматичност на Манакиевиот опус, но и ја сумира вкупноста на документарната продукција. Можеби тоа го прави постегнато

одошто би очекувале (одошто би сакале, поточно), бидејќи со оваа книга Василевски се докажува како критичар кого сакаат да го читаат! (Тој е, притоа, особено скржав кога говори за македонската филмска анимација, а тоа е штета!)

На планот на играниот филм, меѓутоа, Василевски е далеку поангажиран и поопсежен, та дури и посклон кон теоретско и методолошко експериментирање. Неговата намера е да истражи на кои сè начини може да се класифицира досегашната филмска продукција (во распон од „Фросина“ на Нановиќ до „ХИ-ФИ“ на Владимир Блажевски), но и што сè може со примената на тој приод да се одлучи како специфика на овдешниот филм.

Во ролјата на „класификатор“, што ќе рече историчар на македонскиот филм (сам себеси ќе си натовари задача) – Василевски истражува неколку можни пристапи кон материјата. Најпрвин, тој ќе ја подреди дијахрониски, ќе направи педантен хронолошки преглед, од кој секогаш почнува секоја анализа. Меѓутоа, тој тоа не го прави „неутрално“ и „дистанцирано“ (толку така како што би го направил кој и да е филмограф, односно како што би го направил совршено професионалниот зеленоок компјутер на Киноте-

ката на Македонија), туку се занимава со македонската филмографија како јасно насочен, емотивно мошне ангажиран *филмофил*, безнадежен вљубеник во медиумот, кој – имено поради обврската кон својата исконска љубов – трга во возбудлив потфат да ги расчленува нејзините скрени тајни.

Тогаш кога филмографскиот труд го извршува образован и совесен филмски критичар, а притоа и вљубеник – овде ќе си ја дозволам слободата да употребам за овој „случај“ еден старомоден, но точен збор „ентузијаст“! – тогаш резултатите на таа работа се потрајни од самиот чин.

И што прави, значи, *филмофилот* Георги Василевски составувајќи своја сопствена (авторска!) филмографија на македонскиот филм?

Како прво, тој ги утврдува фазите од нејзиниот развој (вкупно три), но не преку појавата на филмовите, туку преку начинот на ангажирање на нивните режисери. Првата фаза, тврди, ја сочинуваат филмовите снимени во текот на периодот 1952–1960, кога во Македонија работела главно гостувачки режисери. Втората фаза ја утврдува во раздобјето 1960–1967 и смета (што е, впрочем, и точно) дека ја реализираат на смена гостувачки и македонски режисери. Третата фаза, според образложението на Василевски, започнува во 1967, кога македонската кинематографија ја преземаат исклучиво македонски режисери. А таа, пак, е отворена подолго од две десетлетија и ја дефинираат разнородни чинители.

Напоредно со оваа периодизација, која е формалистичка само на прв поглед, Василевски испробува уште еден обид за синтетизирање на македонската филмска продукција – класифицирајќи ги сите досега снимени филмови во три тематски циклуси: историски, циклус на филмови од НОБ и револуцијата, циклус на филмови од таканаречениот современ живот. Свесен е за можностите да се изведат и уште некои синтети, односно класификации, на пример жанровски, но тој не ги изведува, верувајќи дека за нив не се стекнати сите потребни услови. На пример, кога станува збор за жанровската класификација, тој својот „отказ“ од неа ќе го образложи со разумниот аргумент – малиот број досега снимени филмови, а и нивната жанровска унифицираност.

Сеедно како пристапува кон феноменот на македонската кинематографија, и кога ја разгледува нејзината вкупност и кога ги анализира нејзините одделни филмски остварувања, Василевски подеднакво ѝ останува верен на својата вистинска природа, лична вокација, фахот. Тој секогаш постапува како филмски критичар и тоа еден од оние вистинските, кој се служи со своја сопствена апаратура и методологија (а веќе рековме дека има склоност кон структуралистичката поетика) наместо да шармира со апартноста на делничниот (рецензентско, информативен)

квазикритички импресионизам. Независно од тоа за што станува збор, кога е во прашање филмот тој постапува како човек кој сака одговорно и сестрано да ги процени – па потоа да вреднува! – сите елементи на феноменот. Затоа и секој свој „филмски случај“ сака да го разгледа од сите страни: како производствен факт, како организационски резултат, како естетски, односно уметнички дострел, како модел за комуникација... Дури откако ќе ги разгледа сите и секој еден од одделните резултати и ќе ги доведе во меѓусебен сооднос, дури тогаш тој ќе се осмели да се впушти во изведување некои важни изводи: за скромната позиција на македонскиот филм, за неговата крајно пасивна функција во однос на задачите за кои е вообичаено да се сметаат како иманентни на природата на филмот, за неговото недоволно присуство на екраните (во однос на странскиот, па и југословенскиот филм), за стравот дека таков – нископродуктивен, инцидентен по својата појава и дострели – не може да дорасте до чинител кој би ги артикулирал културните афинитети на својата средина...

Како прониклив и темелен аналитичар, Василевски на македонскиот филм ќе му ги признае и сите предности – сепак! – кои тој ги има, почнувајќи од елементарната предност – домашното тло. Кога се во прашање гледачите, тие на секој македонски филм, вели Василевски, реагираат поемотивно, поинтимно, со некој „задоцнет романтизам“ што авторите за жал не умеат секогаш да го искористат! Потоа ќе им оддаде признање на некои незаобиколни режисерски ликови коишто надарено ја обележале онаа, втората, фаза од раздобјето на македонскиот филм, сеедно што некои од нив подоцна, не им останаа докрај верни и доследни на своите првични, успешни, автентични, тематски и естетски афинитети. Василевски констатира дека, имено, овој парадокс – да се прават крупни дигресији во однос на сето што го создавале на почетоците од нивната кариера – е една од темелните карактеристики на таканаречената средна режисерска генерација, којашто по силните (оригинални, импресивни, своевидни) почетни успеси, речиси по правило се насочувале по некаков, според него, „надолен пат“. Бездруго, тој го расчленува овој парадокс обидувајќи се да одгатне, помагајќи си со најконструктивниот можен противурек; објаснувајќи зошто оваа творечка врвица среќно ја заобиколуваат авторите од најмладата генерација – Попов сигурно, Црвенковски мошне веројатно, Блажевски можеби. За тоа тој посебно зборува во својот есеј „Непродолжениот здив на инспирацијата“.

И кога сме веќе кај тоа, мислам дека би требало посебно да се обрне внимание на уште два прилога-есеја во книгата. Првиот е од веќе споменатиот (најважен) прв дел, кој има наслов „Право на хероизам“, а кој е своевидна (кондензирана, оригинална, извонредно напишана) исто-

рија на македонскиот игран филм, пишувана така што авторот во неа го следи безмалку четириесетгодишниот однос спрема мотивот (идејата, темата, феноменот) на хероизмот. Хероизмот е, мисли Василевски, во македонскиот народ конститутивен елемент на севкупното фолклорно предание, столетен колективен сон, од кој тој народ уште не се откажува. Следејќи ја неговата филмска трансформација од „Фросина“ до „ХИ-ФИ“ (од романтичната фолклорна традиција, преку револуционерниот занес, до актуелниот урбан дефетизам), Василевски укажува и на специфичниот развој на македонскиот филм но и на неговото специфично место во уметноста и културата на нацијата. Во тој контекст, вели, македонскиот филм со десетлетија не може да се разгледува само како естетски феномен, туку првенствено како сегмент на општата култура. Оттука за него и не се судеше исклучиво како за естетска категорија, што ќе рече првенствено врз база на естетичките постулати, туку најпрвин како за општокултурна специфика.

Втор значаен есеј на кој сакам, исто така, да укажам, кој е формално придодаен кон третиот дел од неговата книга, а кој е всушност присутен низ сите нејзини делови, има наслов „Амиваланетните значења на критичкиот говор“. Тој не само што без сомнение претставува своевидно резиме (и) на критичкото лично искуство туку сугерира и некои резолутни тези за феноменот на

критиката воопшто, посебно во Македонија, за нејзиниот статус во македонскиот културен простор (во кои е таа сосем маргинирана, поточно малумокна). Тој есеј може да биде читан и на еден поинаков начин – може да биде прифатен и како потреба на Георги Василевски да ја растајни (разоткрие, разјасни) сопствената авторска постапка, сопствената критичарска постапка, сопствениот критичарски систем.

Пишувајќи за тоа што е или што не е критика, што не е, а би можело да биде нејзина задача, каков не е, а каков би можел да е нејзиниот изворен и автентичен говор, Василевски всушност педантно го разложува сопствениот авторски проседе, врз примерот на еден конкретен македонски филм, „Јужна патека“ на Стево Црвенковски. Вели дека тој филм е еден од оние спрема кои македонската критика реагираше со недоволно разбирање, па така овој есеј, е и свосвидна критика на филмската критика, на таа неразвиена, маргинализирана, всушност пасивна авторска дисциплина, којашто „буквално нема никакво влијание на нештата околу и во врска со филмот...“

Залагајќи се за квалитетно поинаков однос кон филмската уметност, Георги Василевски истовремено се залага и за достоинството на филмската критика.

Впрочем, неговата книга е јасен доказ за тоа.



Е сè што ви треба



**ЈУГОСЛОВЕНСКА
ИЗВОЗНА И КРЕДИТНА БАНКА ДД**

ВРЗ ИСКУШЕНИЈАТА НА КРИТИЧАРОТ

(Цветан Станоевски: „Искушението – филм“, ИРО „Наша книга“, 1990)

Темелната фрустрација на нашето издателство на необјавување книги од областа на филмот, како да е попадната во контрадикција со неодамнешното публикување на дури две книги токму од оваа проблематика. Се работи за „Време на филмот“ на Георги Василевски, што ја издаде „Македонска книга“, и „Искушението – филм“ на Цветан Станоевски во издание на ИРО „Наша книга“ од Скопје.

Изненадувачки до недоверба, па сепак очекувани, овие две публикации ни откриваат плодови на еден простор на теоретско-критичарска опстојност, помалку поместен од некогашната негова актуелна цел, но затоа не и помалку потребен.

Токму книгата „Искушението – филм“ на реномираниот филмски критичар Цветан Станоевски, со своето појавување придонесува да се согледаат размерите кои по многу нешта влијаат суштински и ја засилуваат претставата за важноста на постоењето на теоретската мисла на филмот кај нас. Оваа книга претставува само формално зборник составен од повеќегодишен избор на трудовите од критичарската дејност на Станоевски. Меѓутоа, еден повнимателен аспект кон неа, бездруго ќе го открие семантичкиот ефект, вграден и произлезен од едно, на некој начин, заокружено естетско-теоретско искуство.

Во „Искушението – филм“ така, по неговото интегрално прочитување, се разбира, можеме да проследиме еден несомнено делотворен систем, инициран главно од естетската природа на својот предмет; на критичкото проценување и теоретското воопштување, целосно применет врз феноменолошкиот модел на македонската кинематографија. Веќе закотвен во нејзиниот онтогенетски момент – појавата и дејноста на Милтон Манак – судбинскиот дисконтинуитет, првин на постоењето, потоа на развојот, македонската кинематографија го носи како една своја наметната специфичност. Станоевски луцидно ја забележува и ја формулира оваа карактеристика на македонската кинематографија, уште во првите поглавја на овој зборник, насловени: „Никулџот“ и „Гнев и надеж“, во рамките на кои, всушност, се содржани и методолошките основи на ова критичко осмислување на македонскиот филм.

Од друга страна, пак, отука произлегува и еден битен факт, кој не би ни бил доволен,

доколку книгата „Искушението – филм“, не се појавеше во ваква своја форма, и не ни дадеше можност да ги почувствуваме и споделиме тие искушенија. Имено, за првпат пред нас имаме еден обид за критички систем за филмот, фундиран врз проблематиката и појавниот модел на македонскиот филм, што е факт кој ги надминува само вообичаените придавки резервирани за куриозитетни одбележувања од каков било вид.

Сериозноста на овој зафат и неговото значење, допира до нас со стамената непобитност на времето низ текот на кое е создавана оваа рефлексивност за филмот. Во рамките на ваквата критичарска структура, филмовите се не само нејзини елементи, туку и непосреден израз на времето, а сето тоа воедно стекнува сопствена корелација низ критичкото посредување и добива неспорни одлики на една проживеана естетска реалност.

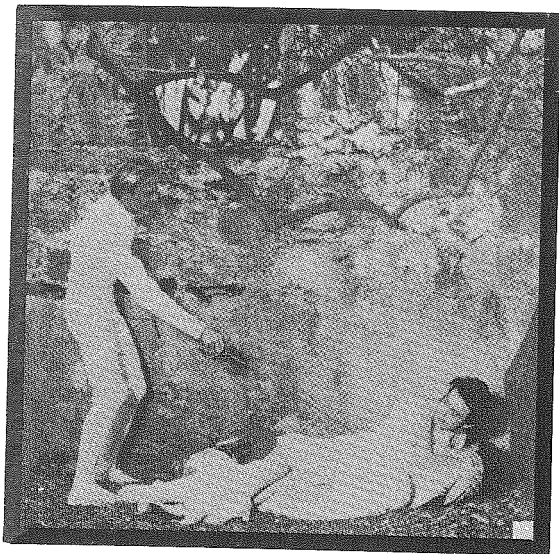
Историографскиот миг, исто така присутен во ова критичарско толкување, овде главно отстапува простор за некои порелевантни ставови, кои можеме да ги прифатиме и како проценка, но и како перспекција на една состојба, од која до максимум се отстранети нејзините некогашни хипотетички аргументи. Станоевски инсистира токму врз историскиот фактицитет на делото за да го одбрани и по можност да го воздигне неговиот уметнички дигнитет, а не да ја апострофира неговата евентуална хронолошка димензионираност – која во рамките на филмските продукции, каква што е македонската – понекогаш добива непредвидливо застранувачки атрибути.

Меѓутоа, пројавениот систем на критичарското толкување што го применува Станоевски, го отстранува и овој несакан, заведувачки ефект. Така неговата ефикасност, аргументираност, па зошто да не и дидактичност, ги усложнуваат инвективите кон предметот, сè со цел да не го обезвредат. Има нешто во улогата на оваа критика, набљудувана од споменатиот аспект, што прилега на класицистичка интерпретација на својот предмет, особено кога се бави со проблемите на жанровското диференцирање и поставувањето на односот литература-филм во практицистичкиот домен на македонската кинематографија, а во меѓувреме во филмот, веќе се случува она што го нарекуваме медиумско созревање, коешто нужно мора да го разбереме и да го прифатиме во онаа, наложена, најглобална смис-

ла, а од што, се разбира, не беше поштеден ни македонскиот филм.

По стек на околностите, него оваа медиумска трансмутација го затекнува во посебно крива фаза на привичното консолидирање. Оттаму разбирлив ни е „гневот“ на критичарот, кој во голема мера ги познава, не само надворешните манифестирања на филмскиот организам, туку и неговите ендогени фактори, чие функционално сплотување не се одвива веќе во услови на едноставни односи, какви што беа оние помеѓу филмот и литературата, на пример до малку пред тоа.

Станоевски овде како да не го забележува, бидејќи не го ни споменува, сè понатрапливото паралелно присуство на телевизијата, со нејзиното еднотипско и еднолиниско шаренило што безусловно влече кон унисоност како безмалку основно медиумско обележје. Па иако филмот си е филм, тоа не можеше да остане без влијание и врз него.



„Окупација во 26 слики“ (Лордан Зафрановиќ, 1978)

Доминантниот критички коректив во предложениот систем кај Станоевски скоро се исцрпува со трагањето по одредување на еден условно наречен, национален кинематографски стил, кој во определена развојна фаза на македонската кинематографија, навистина не беше само химерична претстава. Можеме само да го забележваме она што овде импонира и како метод и како констатација. Станоевски, имено, не прави евиденција на безвредности, туку со непогрешлив аналитички инстинкт ги детерминира, од една страна основните пропусти, а од друга страна трпеливо ги издвојува и ги афирмира изразните потенцијали на македонскиот филм, свесен за нивната мошне ретка, спорадична усогласеност со неговиот критичарски идеал.

За приспомнување ќе го наведеме самиот автор, со еден од многуте слични синтетички ставови, кои укажуваат на редок и особен критичарски резон, ни малку обременет со апстрактна реторика. На едно место од споменатиот есеј „Гнев и надеж“, откако ќе ги сумира сите битни креативни потези во македонската продукција, значајни со нејзините настојувања во барањето стил, тој ќе го изрази следното: „Имајќи ги во себе, или, успевајќи да ги „најде“ и „сфати“ овие сегменти, филмскиот творец, со овој персонален филмски ракопис, во кој туѓото искуство, до колку не е епигонство, може да биде само во функција на автентичноста, ќе може да говори дека создава македонски филм, односно ќе може да го препознаваме македонскиот филм.“

Така разбирајќи го македонскиот филм, ја употребуваме оваа придавка, свесно бегајќи од нејзиното чисто граматичко значење.

Дали таквиот филм го имаме!? Концизно: засега повеќе во фрагменти и помалку во целосни дела.“

Подетално сите овие сегменти може да се проследат во поглавјето „Отпорност и упорност“, во кое се собрани аналитички прикази посветени на филмовите од домашната продукција допирајќи го токму периодот на нејзиното медиумско отворање, па сè до оние неколку дела кои со своите евидентни кинестетски квалитети, предизвикуваат надеж кај критичарот.

Меѓутоа, интересно во оваа смисла е секако, теоретско-критичкото промовирање на македонската анимирана продукција, за која Станоевски пројавува рафиниран набљудувачки усет и еден модерен критички сензибилитет, профетски насочен кон толкување на остварените вредности, но и прецизно согледани добродетелства на нејзината жанровска виталност во рамките на македонската кинематографија. Овие ставови, макар што на прв поглед ќе ги прифатиме како лаконски теоретски упатства, искажани пред повеќе време, допрва ќе прозвучат со сета своја аксиолошка убедливост и критичка објективност.

Оваа книга ја дополнуваат уште и поглавјата посветени на пошироката сфера на критичарското интересирање и публицистичката работа на Станоевски. Така во „Распака“, се среќаваме со низа хроничарски обележувања врзани за Пулскиот фестивал, а тука се и неколку публицистички рефлексии наменети на актуелната проблематика во југословенската кинематографија во текот на изминатата деценија.

Потем следува поглавјето „Привлечноста на сеќавањата и соочувањата“, во кое е даден еден обмен пресек на критичарското следење на Станоевски, на филмовите од странска продукција. Она што овде остава впечаток, покрај последноста во примената на сопствените критериуми, е и неговата неподмитливост и неповодливост по разнородни помодни критички трендови и, што е од особено значење, неприкложува-

њето кон веќе изготвените апокрифни формулации за признатите и познатите имиња и дела од светската кинематографија.

Книгата ја завршува со поглавјето „(При) спомнувања“, кое на тематски план ги продолжува разгледувањата од поглавјето „Гнев и надеж“, значи во фокусот тука е повторно македонскиот филм со своите зачестени кризи и намножени дилеми. Но, тука се присутни и реминис-

ценции на она што во македонскиот филм веќе е неминливо и во вредносна и во културолошка смисла.

Книгата „Искушението – филм“, не е никакво ветување, тоа е созреана оствареност на една ретка критичарска доследност, која како состојба сама за себе презентирана вака, секако отвора нови љубопитства за дејноста на овој критичар.

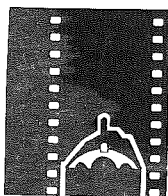


VARDAR FILM
SKOPJE

ISPRAVI SE, DELFINA

REŽIJA: ALEKSANDAR ĐURČINOV

MAKEDONIJA FILM
SKOPJE



Р.О. ЗА ПРИКАЖУВАЊЕ ФИЛМОВИ

ГРАДСКИ КИНА СКОПЈЕ

91000 СКОПЈЕ, М. ТИТО, БР. 10, П. ФАХ 119, ТЕЛ. 725-405, Ж. С. КА 40100 603 12386

Кинотеката на СРМ

добитник на

Повелбата на културата за 1989 г.

На 21 мај оваа година, на свечената седница на Собранието на Републичката заедница на културата, беа врачени традиционалните признанија за најуспешни институции и поединци од областа на културата во минатата година. Највисокото признание **ПОВЕЛБА НА КУЛТУРАТА** го доби Кинотеката на СРМ за исклучителни постигања во областа на филмската и кинотечна дејност во изминатиот период. Во името на сите добитници на овие значајни признанија се заблагодари Борис Ноневски, директор на Кинотеката, чие обраќање до делегатите на Собранието на РЗК го пренесуваме во целост:

*Почитуван другар претседател,
Дами и господа,
Другарки и другари*

Имам особено пријатна задача да ви возвратам благодарност за радоста што ни ја направивте нам, поединечно и на нашите институции, со оваа ретка почест.

Повелбата на културата и другите награди што се доделени овде ги доживуваме како признание, но и како чин на духовна самосвест на заедницата. Со селекцијата што е направена овде, ова Собрание и неговите тела, јавно го промовираат својот сензибилитет и одговорноста демократски да ги вреднуваат културните и уметничките доблести. Во тој чин е содржано претходно присетување, тестирање, сомерување, претполагам и недоумици – за да се дојде до конечната рекапитулација на резултатите на поединците и институциите. Но токму со тој ангажман, со изборот, овој Собир ја легитимира својата желба креативно да учествува во обликувањето на културната ситуација и самосвеста во Македонија по мерка на вредности за показ и приказ. Тоа е голема причина за задоволство за малата разлика на овој, само сега и овде издвоен, урнек на институции и творци од авторската номенклатура кај нас.

Културата како начин на живеење, како човекување, во себе ги вклучува сите автентични индивидуални искуства, сите поединечни мириси на постоењето. Во таа смисла нејзината плуралистичка онтологија однапред ги антиципира промените кои ги именуваме како цивилизациски, вклучително и плурализмот во политиката како најоптимален амбиент за културното и уметничко творештво. По долги години, културата и политиката како

СОБРАНИЕТО НА РЕПУБЛИКАТА ЗАЕДНИЦА
НА КУЛТУРАТА

ДОДЕЛУВА

повелба на културата

№
Министерката
на Социјалистичка Република Македонија
како внимавач на Собранието за особени постигања во
развијот и модернизацијата на филмската и
телевизијата индустрија во 1979 година
од овластен министер за културна политика



ентитети, кои на најбитен начин ја определуваат човековата егзистенција, почнуваат да се проникнуваат во потрага по супстанционалните вредности и можности. Но, ќе успеат ли да се вткаат во продуктивна културна политика или политика на културата, каде аплаузот, иако најрелевантна цена на трудот на културните работници, нема да остане и единствената?

Примајќи ја почеста од овој влијателен културен и политички Собир, му пожелуваме успех во разрешувањето на таа апорија.

На тој начин нашата прастара култура и новосоздадените вредности помобилно ќе учествуваат во препознавањето и обликувањето на иманентните импулси на ова цивилизациско поднебје. На тој начин, и со автентичните атрибути, вредностите на нашата култура ќе се универзализираат во меѓународната дистрибуција на духовни богатства, учествувајќи во планетарните струења на мултикултурната филозофија. Значи, во еден нов меѓународен културен и политички поредок каде што човек на човека ќе му е човек, а народите најсолидно ќе го говорат јазикот на разбирањето и меѓусебното почитување – толку потребен на нашиве културно-историски меридијани.

Со таа мисла да си посакаме успех.

21.05.1990 год.

Скопје



ОПШТЕСТВЕНО ПРЕТПРИЈАТИЕ »македонијафилм« – СКОПЈЕ ц.о.

Цветан Гавровски

Скопска „Елема“ повторно во Нирнберг

МОДЕЛОТ ЈА ОТКРИВА СВОЈАТА ЧОВЕЧКА ДИМЕНЗИЈА

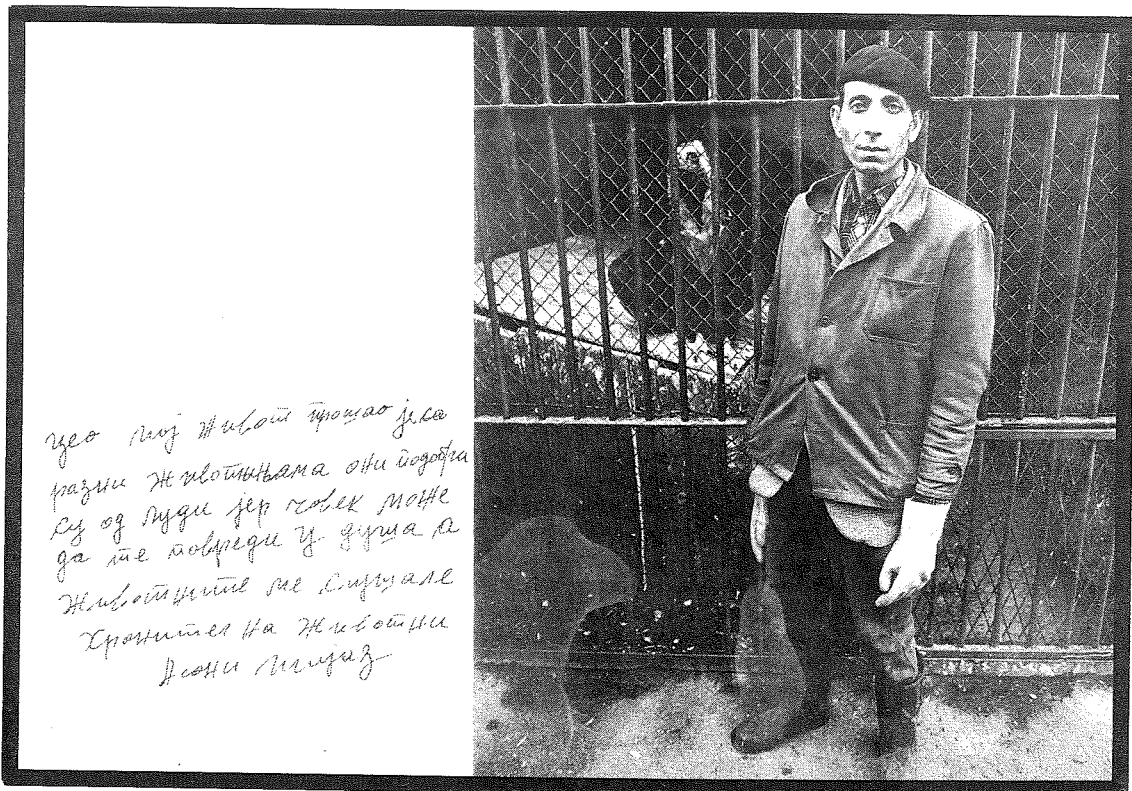
Еве уште еден убав одглас и признание од Европа за квалитетот на трудовите чии автори се луѓе од нашата средина. Станува збор за вниманието и интересот што нирнбершката публика го манифестира пред атрактивните фотографски експонати на Боро Рудиќ, долгогодишен член на скопскиот фото клуб „Елема“.

Во најавата за изложбата во градот кој со години одржува блиски културни контакти во Скопје, дневникот „Нирнбергер цајтунг“ на 27 март покрај репродукцијата „Франкишес II“ (Мотив од Баварија), ќе ја наведе следната информација: Боро Рудиќ од Скопје, еден од автен-

тичните македонски и југословенски фотографи со четириесет фотографии кај нас.

А кој е, всушност, Боро Рудиќ? Што знае нашата средина за него? Седумдесеттите години се раздобје на неговите први чекори во совладувањето на вештините на овој медиум. Како млад член на групата „Елема“, првпат ќе се претстави пред скопската публика. Наскоро, меѓутоа, неговиот талент сосема ќе созрее и тој ќе учествува како автор на повеќе од сто изложби во Југославија и во странство. Во 1981 заедно со Драги Гашевски ќе биде претставник од Македонија во колекцијата на југословенската фотографска федерација што ги претстави најубавите остварувања од областа на фотографијата во Италија, Данска, Шведска итн. Боро Рудиќ е добитник на триесетина мошне значајни награди, меѓу кои секако треба да се издвојат „Фотографија академика“ – 81 (Чехословачка) и наградата на Меѓународната фотографска федерација (ФИАП) – 87, Нови Сад.

На изложбата во Нирнберг посебно беше забележан циклусот од десет портрети што Ру-



цел пој животињата јак
разли животинџама оти додотра
су оз туде јер човек може
да ги обреди џ дуча а
Животинџите не ситруале
Хранител на животини
Асани Илијаз

Ф.К. „Елема“ (Рудиќ Боро: „Хранител на животни – Асани Илијаз“)

диј ги правеше според сопствените афинитети, а моделите му беа анонимни личности. Тоа навистина се луѓе од улица кои минуваат покрај вас како објекти на кои не можете да откриете никаква новина. Па сепак, визурата на Боро Рудиќ ни открива во тоа секојдневно лице еден чуден внатрешен свет, еден нем говор за кој треба да се има талент на внимателен и сензибилен слушател. Авторот на портретот ќе си дозволи слобода да ѝ додаде на фотографијата дури и некои од наративните елементи, па и текст што автентичниот модел го испишува со своја рака. Оваа своевидна синтеза на ликовните и вербалните елементи ѝ одат во прилог на тезата дека фотографијата не е само документ, туку повеќе од тоа, таа е и писмо, како што, според аксиомот на Бресон, филмот не е само спектакл, туку и писмо.

Интересираната за ликовните, иконографските и социолошките преокупации во фотографиите на Боро Рудиќ, се манифестираа во повеќе пригоди, меѓу другото и во непосредните разговори во преполната сала на улицата „Ротенбург“, каде што се одржуваше изложбата. Соговорниците беа еднодушни во оценката дека фотографијата како специфична графичка уметност ги интензивира комуникациите меѓу луѓето и средините и создава едно специфично, ако не и ново видување на светот во кој живееме. Очигледно, она што фотографијата го меморира регистрирајќи го во едно друго време и друг простор, станува блиско, разбирливо, па и драматично и во моментот кога многу подоцна се среќаваме со неговиот фотографиран модел.

ЈИК БАНКА

прва деловна банка

ЈУГОСЛОВЕНСКА ИЗВОЗНА И КРЕДИТНА БАНКА А. Д.

Деловни адреса: БЕТОЛА, Боро Каден 24 и Ј. Јосифовиќ бр. 1
СКОПЈЕ, 11. Октомври бр. 8 и В. Власовиќ бр. 12 РЕБЕН, Ј. ЈОСИФОВИЌ 65

ХАЈНРИХ ЦИЛЕ

– ХРОНИЧАР НА АМБИЕНТИ

(Кој ретроспективната изложба на Хајнрих Циле, организирана во соработка со германскиот културен центар и Уметничката галерија – Битола; април 1990 година.)

Ако фотографијата е секавање на историјата што одминала, и ако неа ја овековечува уште и уметник, тогаш навистина се работи за враќање меѓу амбиенти и портрети за минатото. А токму тој естетски спектакл од патинирани слики го приреди знаменитиот германски торец на уметнички фотографии (и цртежи по нив) Хајнрих Циле (1852–1929) кој во двата галериски простора на уметничката галерија во Битола беше застапен со над сто дела. Распоредена во девет тематски циклуси, со мошне витражни ликовни мотиви што алудираат на впечатлива процесија од записи и описи на времето, просторите и ликовите во него, изложбата претставува оригинална промоција на творештвото на авторот кој оставил антологиски приказ за сопствената епоха.

Изложените фотографии се настанати во славниот и луциден период на „фин де сиекл“, кога во духовниот лабиринт на европската „модерна“ се јавуваат и случуваат исклучителни ренесанси од апсолутни контрасти, иако сè уште владее поетскиот аристократицизам на Рилке, илустративниот псевдокласицизам на монденскиот свет во архитектурата, и кога уште се во мода „вечните“ екселенции на илузорните европски и „европеизирани“ манири и во животот и во уметноста... Но, низ овие кадри на Хајнрих Циле се насетуваат авангардната Сецесија, експресионизмот, неизвесниот ликовен експеримент (догаш невидени катарзи меѓу „класичниот“ свет од форми и идеи од претходните векови), преку

автентичната дескрипција на ликовните фрагменти што ги опфаќа во својот сликовит опус од фото–снимки на видениот и дофатен миг, пренесен во артифициелната заложба од слики кои немаат само моќ на музејски документ, туку многу повеќе уметничката страст да се биде уметник во прикажувањето на она што се остава зад себе. Тоа е авторот низ ова издание.

Хајнрих Циле е истражувач на амбиенти, на шармовите и појавите што постојат насекаде околу и во животот. Неговите ликовни опсесии набљудуваат зданија, ликови, фигури. Се зајдабочуваат во разни социјални средини, сталежи и атмосфери – од луксузни квартави до зачадени чекалници и кафеани; од уметнички ателјеа до улични сцени; од фамилијарни интими до неспокојни идили...

Ги слика јавните и тајни состојби на човекот. Ја следи бесконечната линија на оптимизмот кај луѓето. Нивната безнадежност. И верувањето во нешто! Ликовната литература е очигледна врз овие фотографии: Егзистенцијалната несигурност и непредвидливост, мрачната психологија на периферијата, бизарните глетки по провинцијата... Покрај малкуте и ретки претстави на хармоничност и светлост, многу експресионизам, многу сведоци на судбини што ја потемнуваат стварноста, независно дали таа се одвива на Александерплац, Шарлотенбург, Кругелхоф и каде било низ берлинските екстериери и ентериери, ширум градот на секакви убавини што можат да бидат и несреќи, меѓу блескавите плоштади и сивите плочници на велеградскиот автопортрет. Како да ги чувствуваме отсутните лица и мисли од дамите и господата на Томас Ман, замаглените и метежни ситуации од драмските секвенци кај Бертолд Брехт, имагинираните, драматични психози врз мистериозните физиономи на Рајнер Вернер Фасбиндер!!! Можеби оваа „фотографирана“ поетика силно е врежана за идната уметност, затоа што тука речиси и ја нема илузорноста и разубавеноста – наспроти естетизираната „бел епок“, но не недостигаат емоции и претстави што навестуваат нов свет.



ИНТЕРИМПРЕКС

СЕ СНИМА: „ДЕН ЗА ТЕТОВИРАЊЕ“

„ДЕН ЗА ТЕТОВИРАЊЕ“ е приказна за обичниот човек со необични несреќни околности. Истовремено приказната е невероватна и поразително објективна. Кога сме сити на гладниот не му веруваме, кога сме здрави болниот не го сфаќаеме, не помислуваме дека судбината за миг може да се поигра со нас.“

Столе Попов



ДЕНОТ ПОЧНУВА СО

НОВА МАКЕДОНИЈА

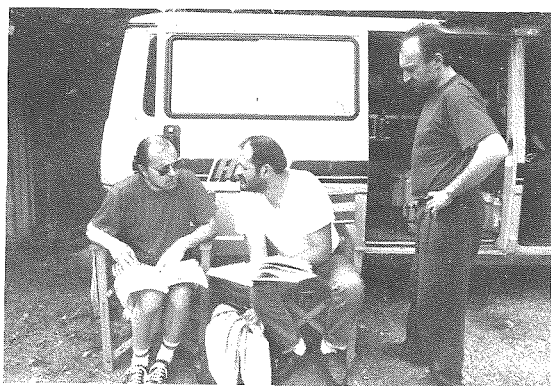
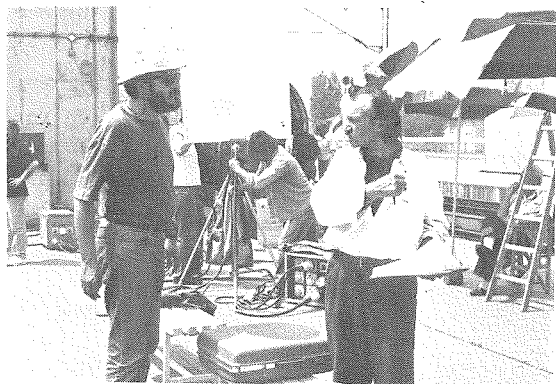
 **ПАЛАСТУРИСТ**
PALASTURIST

С
Ф
Д
С
К
Т
М
Д

М
Ль
С
Д
Б
С
А
З

СЦЕНАРИО:
Соработници на сценарио:
РЕЖИСЕР:
ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА:
СЦЕНОГРАФ:
КОСТИМОГРАФ:
ТОН СНИМАТЕЛ:
МОНТАЖЕР:
МАСКЕР:
ДИРЕКТОР НА ФИЛМОТ:

Мирко Ковач
Живоин Павловиќ, Столе Попов
СТОЛЕ Попов
Мишо Самоиловски
Владислав Лашиќ
Светлана Цвијановиќ
Јордан Јаневски
Лаки Чемчев
Снежана Томненовиќ
Панче Мижимаков



АРТИСТИ:

Мето Јовановски
Љиљана Меѓеши
Столе Аранѓеловиќ
Данчо Чевревски
Благоја Чоревски
Светозар Цветковиќ
Александар Чамински
Заим Музаферија

Давор Јањиќ
Кирил Поп Христов
Петар Арсовски
Јовица Михајловски
Стево Спасовски
Младен Крстевски
Милица Стојанова
Синоличка Трпкова

Лиле Георгиева
Кирил Ристевски
Ѓорѓи Јолевски
Ѓорѓи Колозов
Ванчо Петрушевски
Шишман Ангеловски
Продуцент –
„Вардар филм“ – Скопје

КИНОПИС

списание за историјата, теоријата и културата на филмот и на другите уметности
број 2
1990 година
YU ISSN 0353-510X
УДК 778. 5+791.43

Издавач

Кинотека на СР Македонија
п.ф. 161, 91000 СКОПЈЕ
тел. (091) 228-064
ж. с-ка 40100-603-11763

За издавачот

Борис Ноневски

Издавачки совет

Георги Василевски, Д-р Милан Гурчинов, Фидан Јаковски, Мето Јовановски, Марко Ковачевски, Благоја Куновски, Мирјана Митевска, Ацо Петровски (претседател), Мето Петровски, Илинденка Петрушева, Столе Попов, Емил Рубен, Мишо Самолловски, Цветан Станоевски, Златко Теодосиевски, Љупчо Тозија и Љубомир Цуцуловски

Редакција

Георги Василевски, Фидан Јаковски, Илинденка Петрушева (главен и одговорен уредник), Дубравка Рубен, Љупчо Тозија, Љубомир Цуцуловски и Мирослав Чепинчич

Ликовна и графичка опрема
Здравко Корвезироски

Лектор

Јасминка Крстевска

Систематизација по УДК
Оливера Ивановска

Превод на англиски
Мијо Манчевски
Весна Масловариќ

Превод на француски
Милена Цекова
Андре Вињ

Коректор

Оливера Марковиќ

Печатница
НИПРО „Нова Македонија“

тираж
700 примероци
излегува двапати годишно

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

KINOPIS

Journal of Film History, Theory and Culture and the Remaining Arts
Num. 2(2), 1990
YU ISSN 0353-510X
UDK 778. 5+791.43

Publisher

Film Institute of the Socialist Republic of Macedonia
P.O. Box 161, 91000 Skopje, Yugoslavia
telephone (091) 228-064
Current Account Number 40100-603-11763

For the Publisher
Boris Nonevski

Editorial Council

Georgi Vasilevski, D-r Milan Ćurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovacevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevska, Aco Petrovski (Chairman), Meto Petrovski, Ilindenka Petrusheva, Stole Popov, Emil Ruben, Mišo Samollovski, Cvetan Stanoevski, Zlatko Teodosievski, Ljupčo Tozija i Ljubomir Cuculovski

Editorial Board

Georgi Vasilevski, Fidan Jakovski, Ilindenka Petrusheva (Editor in Chief), Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija, Ljubomir Cuculovski, i Miroslav Ćepinčić

Design

Zdravko Ćorvezlroski

Proof read by
Jasminka Krstevska

Systematization UDK
Olivera Ivanovska

English translation
Miĳo Mančevski
Vesna Maslovarić

French translation
Milena Ćekova
André Vigne

Correction
Olivera Marković

Printed by
NIPRO „Nova Makedonija“

Copies: 700
Issued Twice a year

KINOPIS

Revue de l'histoire, de théorie et de culture du film et d'autres arts
Numéro 2 (2), 1990
YU ISSN 0353-510X
UDK 778. 5+791.43

Editeur

Cinémathèque de la République Socialiste de Macédoine
Bpx 161, 91000 Skopje, Yougoslavie
tél. (091) 228-064
Compte de banque: 40100-603-11763

Pour l'Editeur
Boris Nonevski

Conseil d'editeur

Georgi Vasilevski, D-r Milan Ćurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovacevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevska, Aco Petrovski (président), Meto Petrovski, Ilindenka Petrusheva, Stole Popov, Emil Ruben, Mišo Samollovski, Cvetan Stanoevski, Zlatko Teodosievski, Ljupčo Tozija i Ljubomir Cuculovski.

Rédaction

Georgi Vasilevski, Fidan Jakovski, Ilindenka Petrusheva (redacteur en chef), Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija, Ljubomir Cuculovski i Miroslav Ćepinčić

Mise en page
Zdravko Ćorvezlroski

Lecteur
Jasminka Krstevska

Systématisation UDK
Olivera Ivanovska

Traduction anglaise
Miĳo Mančevski
Vesna Maslovarić

Traduction française
Milena Ćekova
André Vigne

Correcteur
Olivera Marković

Imprimerie
NIPRO „Nova Makedonija“
– Skopje

Tirage: 700 exemplaires
Publié deux fois par an

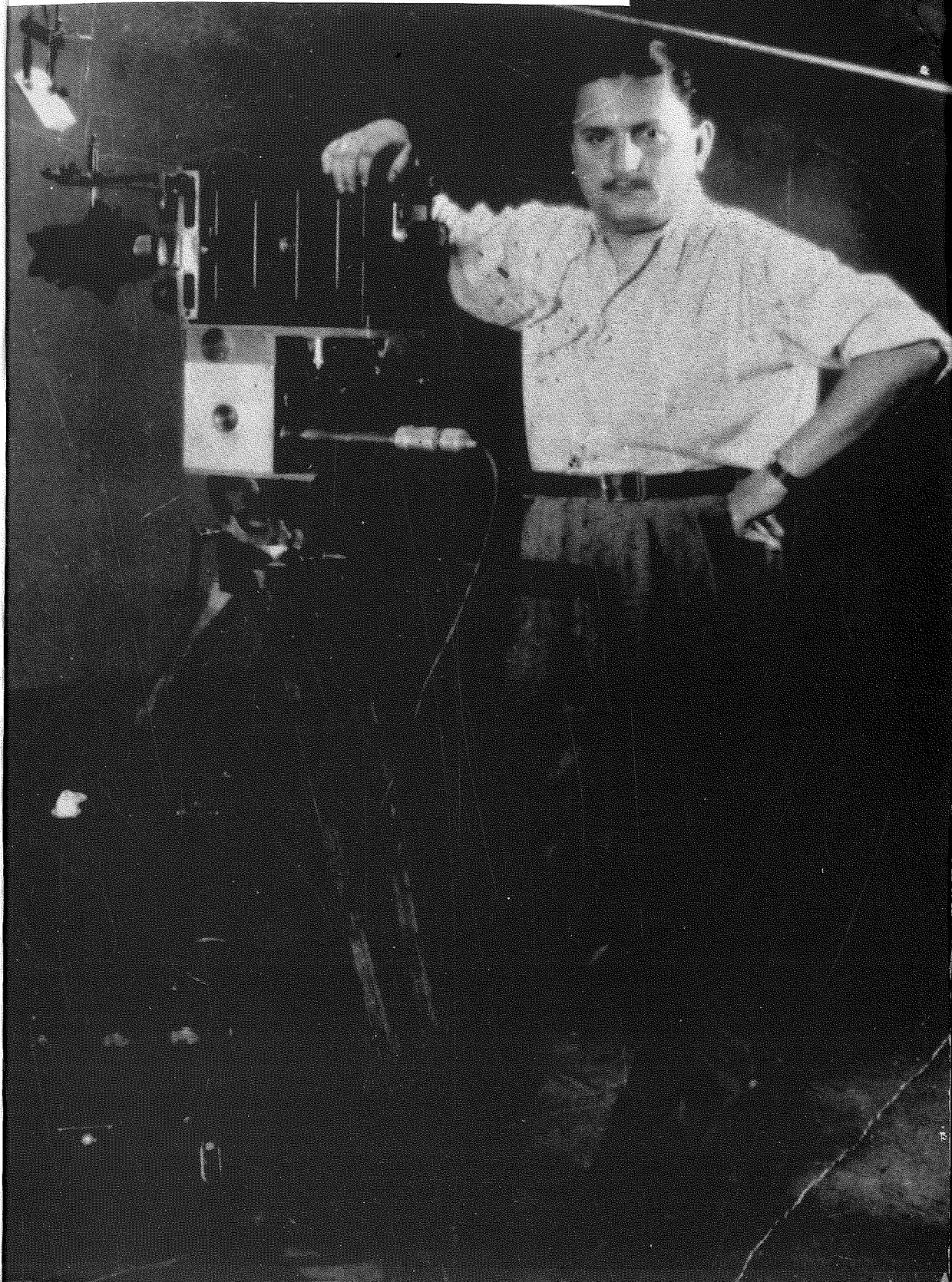
Стеван Мишковиќ покрај тонската камера што самиот ја конструирал (1930)

st
s

se
o-
3-

г-
o-
a-
a,
to
a,
to
kl,
zl-

v-
c-
n,
v-



ВРЕМЕ, ВОДИ

Ренија:
БРАНКО ГАПО

Производстао:
ВАРДАР ФИЛМ, Скопје
Испродуцент:
МАКЕДОНИЈА ФИЛМ, Скопје

Сценарио:
ЈОВАН СТРЕЗОВСКИ
Соработка на сценариото:
БРАНКО ГАПО

Камера:
ЉУБЕ ПЕТНОВСКИ
Сценографија:
НИКОЛА ЛАЗАРОВСКИ

Музика:
РИСТО АВРАМОВСКИ

Улоги:
ПЕТАР АРСОВСКИ
ДУШКО КОСТОВСКИ
ШИШМАН АНГЕЛОВСКИ
НЕНАД МИЛОСАВЉЕВИЌ
БОРИС ДВОРНИК
ЛИДИЈА ПЛЕТЛ
ПЕТРЕ ПРЛИЧКО
МИЛАН ШТРЛИК
ЗВОНКО ЛЕПЕТИЌ
МЕТО ЈОВАНОВСКИ

